

IZAKAR HALPÉRI

Les corporations de Byzance à Rome
Bonn 1908 edition

DONALD M. NICOL

Monks: The Risk Monasteries of Thessaly

A. SOLOVIEV & V. A. MOŠIN (Eds.)

Les chartes serbes: Serbskije vladari. Greek Charters of Serbian Rulers
Belgrade 1955 edition

JU. KULAKOVSKI

Iskra Varantai

Kiev 1913, 1912 & 1915 editions

J. DELAVILLE LE ROUX

Les Hospitaliers à Rhodes jusqu'à la mort de Philibert de Naillac
(1310-1471)

Paris 1913 edition

NICOLAS IORGA

Philippe de Melitane (1327-1405) et la croisade au XIV^e siècle
Paris 1896 edition

Byzantine Colloquial Studies Series

HELENE AHRWEILER

Byzance: les pays et les territoires

GUSTAVE E. VON GRUNEBaum

Islam and Medieval Hellenism: Social and Cultural Perspectives

CHARLES PELLAT

Études sur l'histoire socio-culturelle de l'Islam (VII^e-XV^e s.)

NICOLAS SVORONOS

Études sur l'organisation intérieure, la société et l'économie de l'Empire Byzantin

FRANÇOIS HALKIN

Saints moines d'Orient

HENRY MONNIER

Études de droit byzantin

HANS-GEORG BECK

Idem und Realitäten in Byzanz

MARIUS CANARD

Monastères orientaux

BERNARD LEWIS

Studies in Classical and Ottoman Islam (7th-16th c.)

WALTER ULLMANN

The Papacy and Political Ideas in the Middle Ages

André Grabar

MARTYRIUM

Recherches sur le culte des reliques
et l'art chrétien antique

II

ICONOGRAPHIE

et LXX planches relatives aux volumes I et II



VARIORUM REPRINTS

London 1972

Avant-propos © 1972 Variorum Reprints

ISBN 0 902089 27 7

Published in Great Britain by
VARIORUM REPRINTS
21a Pembridge Mews London W11 3EQ

Printed in Great Britain by
KINGPRINT LTD
Richmond Surrey TW9 4PD

Reprint of MARTYRIUM
Architecture (I^{re} volume), Iconographie (II^e volume), Paris 1946 edition
and Album (LXX planches), Paris 1943 edition

By courtesy of the Collège de France

VARIORUM REPRINT M2

MARTYRIUM

RECHERCHES SUR LE CULTE DES RELIQUES
ET L'ART CHRÉTIEN ANTIQUE

PAR

ANDRÉ GRABAR

DIRECTEUR D'ÉTUDES À L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES

ΒΑΝΕΙΝΤΗΝΩΝ ΧΡΗΤΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

II^e VOLUME

ICONOGRAPHIE

COLLÈGE DE FRANCE

1, Place Marcelin-Berthelot, 1

1946

TABLE DES MATIÈRES DU SECOND VOLUME

DEUXIÈME PARTIE. — Iconographie

	Pages
TABLES DES MATIÈRES DU SECOND VOLUME.	5
CHAPITRE PREMIER. — <i>Images d'hypogée et images du martyrium</i>	7
CHAPITRE II. — <i>Le martyr, thème iconographique</i>	39
CHAPITRE III. — <i>Emplacement des images des saints dans les martyria</i>	105
1. Abside.	105
2. Conque de l'abside et coupole.	109
3. Murs des nefs.	117
CHAPITRE IV. — <i>Les images des théophanies dans les martyria des Lieux Saints</i>	129
1. Leur origine. Les théophanies-visions de l'abside.	129
2. Le thème de la théophanie dans l'iconographie palestinienne.	172
CHAPITRE V. — <i>Les théophanies-visions dans les absides des chapelles coptes</i>	207
CHAPITRE VI. — <i>Images des théophanies du Christ dans les scènes de l'Enfance, de la Passion et des Miracles</i>	235
CHAPITRE VII. — <i>De la décoration des martyria à la décoration des églises</i>	291
1. Monuments coptes.	296
2. Monuments d'autres pays.	310

TABLE DES MATIÈRES		Page
CHAPITRE VIII — Des reliques aux trones	(11)	343
DESSINS AU TRAIT		359
TABLE DES DESSINS AU TRAIT		369
ADDENDA ET CORRIGENDA		371
INDEX GÉNÉRAL POUR LES DEUX VOLUMES		375
TABLE DES MATIÈRES DES DEUX VOLUMES		491

CHAPITRE PREMIER

IMAGES D'HYPOGÉE ET IMAGES DU MARTYRIUM

Dans l'histoire de l'art, les fresques des hypogées des premiers siècles et les reliefs des sarcophages chrétiens restent très isolés, également distants des œuvres païennes de l'époque impériale et des peintures et sculptures des églises postérieures à Constantin. Il est évident, toutefois, que cet isolement ne peut être qu'apparent et qu'il ne tient qu'à une imparfaite connaissance de l'art religieux de cette époque et, notamment, des plus anciennes décorations d'églises contemporaines ou immédiatement postérieures aux monuments du premier art funéraire chrétien.

De nouvelles découvertes permettent peut-être, dans l'avenir, de reconstituer d'une façon beaucoup plus complète que nous ne saurons le faire ici les liens qui unissent l'art des sarcophages à celui des basiliques, en ce qui concerne les images. Les fresques de la synagogue et du baptistère de Doura, dégagées récemment, nous font entrevoir l'importance des constatations qui pourront être faites dans ce domaine. Je me bornerai à indiquer l'une des voies par laquelle l'imagerie sépulcrale des premiers chrétiens s'étant rattachée à l'art postérieur, elle se survit à elle-même, dans quelques-uns de ses aspects, en donnant naissance à l'iconographie du culte des martyrs et de leurs reliques. Sur quelques exemples, nous allons essayer de montrer que cette iconographie est née au sein de l'art sépulcral, et comment elle s'en est séparée. Nous aurons ainsi l'occasion de remettre à sa place un chaînon important dans l'évolution de l'art chrétien ancien.

La mission chrétienne dans l'antiquité, différente en cela de la propagande de l'Église du moyen-âge, se fit sans le

concours de l'art. Les apôtres et leurs disciples qui, en peu de siècles, gagnèrent à la religion du Christ les peuples de l'Empire, ne songèrent à aucun moment à appuyer leurs démonstrations par des représentations figuratives, et firent même systématiquement la guerre à toute imagerie religieuse. À leurs yeux, elles se confondaient avec les pratiques idolâtres. Et si, se rendant à la tyrannie des usages de l'époque, le christianisme finit par se départir de cette intransigeance initiale et à laisser pénétrer une imagerie religieuse dans des locaux appartenant à l'Église, cette complicité du christianisme par l'art se fit d'abord aux cimetières, et on ne saurait s'en étonner. Il est probable, en effet, qu'on admit un art figuratif au profit des morts avant d'en adopter un pour les vivants. Et cela non parce que cette imagerie était devant les défunts ne risquait point de les faire retourner à l'idolâtrie, mais parce que, selon une habitude innommable et tenace, l'art venait normalement au secours de ceux qui désiraient faire durer indéfiniment, après leur mort, tous les maux et joies qu'ils pouvaient les favoriser dans l'autre tombe.

La première concession que les chrétiens firent à l'art religieux aurait été donc de lui abandonner un domaine où il n'entrerait point en concurrence avec la parole, réservée aux vivants. Mais, de ce fait, l'image recevait une valeur morale particulière, puisqu'elle était chargée de rendre présent à jamais, en face du cadavre, le contenu de la foi du défunt, plus exactement sa foi en la résurrection dans le corps pour l'éternité, au royaume du Christ.

Car, en fait, toutes les images de cette iconographie sépulcrale ont pour thème unique la survie après la mort. Seulement, ce problème de la survie, tel qu'il se posait à l'occasion du trépas de chaque chrétien, se présentait sous des aspects différents, et des groupes d'images particulières furent créés pour leur assurer des pendants iconographiques. Voici comment je propose de les définir, en tenant compte de ce qui nous intéresse surtout dans cette étude, à savoir l'évolution ultérieure de l'art sépulcral, lorsqu'il sera mis à contribution par le culte des martyrs et des reliques.

Dieu a promis à ses fidèles la vie éternelle qu'il leur assure après avoir lui-même vaincu la mort : un premier thème de cet art sépulcral est celui de la puissance de Dieu, puissance qui, établie lors de ses manifestations multiples dans le passé, au profit des justes, peut permettre d'accepter par la raison la croyance dans la résurrection du défunt et qui, en même

temps assure le protéger lui et sa tombe, contre Satan. Mais la vie éternelle dans l'autre-tombe n'est promise qu'aux seuls fidèles qui de leur vivant, se sont préparés sincèrement à la réunion définitive avec Dieu, récompense suprême des justes : une deuxième suite de figurations diverses traitera ainsi des droits à la résurrection et au Paradis, acquis par le trépas, notamment par son baptême et par la communion avec le Christ, notamment renouvelés dans les mystères qui le consacrent au Christ et lui firent faire les premiers pas vers la vie éternelle. Enfin, comme il est difficile de s'arrêter aux seuls rappels des promesses déjà anciennes d'un avenir meilleur, sans se laisser tenter par une excitation directe de cet avenir (ou peut-être du présent, car on ne semble pas avoir pu fixer exactement, dans le temps, le moment où la mort passe au Paradis), le sort d'autre-tombe du défunt fut l'objet d'un groupe spécial d'images. Après quelques hésitations, les figures ornent l'âme du mort ou lui-même ressuscité dans l'autre-tombe, dans son corps et même avec une plus haute perfection, ou représenté, en outre, son séjour au Paradis, les délices de ce séjour et aussi le moment, renouvelé cette fois, où il fait son entrée dans le royaume de Dieu et les étapes de son installation définitive parmi les élus.

Le programme idéologique a été interprété de diverses manières et au moyen d'une série de types iconographiques dont nous n'avons à nous occuper que dans la mesure où cet art inspira l'imagerie du culte des martyrs. Dans cet ordre d'idées, rappelons d'abord l'un des problèmes de l'iconographie sépulcrale primitive, qu'elle paraisse d'ailleurs avec d'autres aspects de l'art paléochrétien, et qui a consisté à figurer des scènes historiques, aux sujets tirés des deux Testaments, pour rappeler des cas éclatants d'interventions divines en faveur des fidèles. On croyait utile de se référer à ces antécédents au moment où l'on demandait à Dieu de renouveler sa faveur au profit d'un vivant ou d'un mort. Les prières antiques, juives, gnostiques et chrétiennes¹, nous ont familiarisé avec cette formule : sauve un tel, comme

1. E. LE BLANT, *Études sur les vocaploges chrétiens antiques de la ville d'Arles* (1878), introduction, p. vii et suiv. — *Rev. Arch.*, 1879, p. 232 et suiv. 528 et suiv. — K. MICHEL, *Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit, dans Studien über die Urkristenkerk*, von J. Ficker, I (1911) 1902; W. ELLIARD, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten drei Jahrhunderten*, Studien, Ficker, 20, 1930.

tu as sauvé Daniel dans la fosse aux lions, Noé lors du déluge, Jonas englouti par la balaine, etc. Les iconographies, sans illustrer l'une de ces prières, et la *commendatio animae*¹ pas plus qu'une autre invocation générale, ont appliqué le même système, en représentant l'un ou l'autre, et souvent plusieurs de ces «saluts» historiques, lorsqu'ils se chargeaient d'exprimer par l'image l'espoir du salut, souhaité ou assuré pour un contemporain. Le procédé était applicable aussi bien dans un baptistère, comme le montrent les fresques de Doura², que dans l'art sépulcral où on le constate le plus fréquemment : car la même question du salut se posait à la suite de la conservation par le baptême et après la mort. Et comme, d'une façon plus générale, elle était, à tous les moments de la vie ou centre des préoccupations du fidèle, les objets les plus variés pouvaient offrir des exemples d'une iconographie analogue. Elle n'appartenait en somme de préférence à l'art sépulcral que dans la mesure où la mort donne une acuité particulière au problème du salut final, et aussi parce que, pour cette raison précisément, l'art religieux se déployait surtout dans les ensembles sépulcraux.

Partout où elles apparaissent, ces images des «saluts» sont des rappels d'exemples de la puissance de Dieu, et à cet égard leur valeur religieuse était équivalente. Il est instructif d'observer que sur les dalles funéraires des *loculi*, dans les catacombes romaines, les épitaphes stéréotypées peuvent être accompagnées de n'importe laquelle de ces images gravées dans le marbre, et que tel exemple de salut ou tel symbole abstrait de la foi y alternent ou y voisinent, auprès d'inscriptions quasi identiques, avec celles par exemple qui se terminent par le souhait d'un repos *in pace*.

Tous ces paradigmes de saluts sont, par conséquent,

interchangeables³. Et il faut l'admettre également pour les figurations tirées du même répertoire et en tous points semblables, qui décorent les murs des catacombes. Lorsque, par exception, on y relève une légende, comme dans un *cubiculum* du cimetière *in Cyriaco*, cette inscription se rapporte non pas à la peinture qu'elle accompagne et qui figure Jonas à l'ombre de la citrouille, mais au défunt enterré auprès de cette peinture : *Zotimone in Ihesu (pas?)*⁴. L'image de la fresque n'a donc pas d'autre fonction que l'image gravée sur les dalles : ici encore, ce ne sont que des paradigmes ou des symboles équivalents, qui rappellent les uns la puissance de Dieu assurant le salut des fidèles, les autres les moyens spéciales que ceux-ci avaient d'espérer le salut. Et il est certain que les reliefs des sarcophages qui reproduisent les mêmes sujets ne poursuivaient pas un autre but, quoique aucune inscription ne vienne le préciser, comme sur les dalles et les fresques. D'ailleurs, cette absence de légendes sur les sarcophages, ainsi que leur rareté auprès des images murales, confirment indirectement l'interprétation que je propose : si les légendes qui nomment le sujet historique représenté ont été toujours jugées indispensables lorsqu'il s'agissait de figurer pour lui-même un épisode de l'écriture, elles pouvaient être omises dans les images de paradigmes interchangeables⁵. Et cette attitude vis-à-vis des figurations expliquerait aussi la liberté avec laquelle les fresquistes les graveurs et les sculpteurs choisissent les scènes bibliques ou

1. Exemples : DE ROSSI, *Inschr. Christ. Urbes Romae*, Nouv. série, I, p. 243, 263, etc. ; GARRUCCI, *Storia*, p. 484 ; O. MARUCCI, *Epigr. crist.* (1901), pl. III. V. Cf. K. M. KAUFMANN, *Itab. d. altchr. Epigraphik* (1917), fig. 47-48, 205.

2. J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben von Dura*, p. 219.

3. Sur la fameuse coupe de Podgorica (De Rossi, *Indagini*, 1875, pl. 3-4) on, par exception, des légendes descriptives accompagnent chacune des images du cycle des saluts, leur libellé confirme l'interprétation que nous donnons de cette imagerie. P. ex., pour la scène avec Jonas : *IVNVAN (= Jonas) DE VENTRE QVETI LIBERATVS EST*, pour les Trois Adolescents : *TRIS PVRI DE RGNE CAMINI (LIBERATI SYNTI)*, pour Daniel parmi les lions : *DANIEL DE LACO LEONIS (LIBERATVS EST)*, pour la Résurrection de Lazare : *DOMINVS LAZARVM (RESVREXIT)*. Particulièrement suggestives sont les légendes où, en omittant le *LIBERATVS EST*, on conserve la toponyme : DE. Ce choix de phrases pouvait suffire parce que le même verbe était applicable à toutes ces légendes. Dans les deux cas qui, par exception, emploient une autre formule, les inscriptions affirment directement soit que le Christ a ressuscité Lazare, soit que Pierre a fait surgir l'eau du rocher. Bref, partout les légendes marquent ou bien le salut lui-même, ou bien l'acte dont il a été la conséquence.

1. C'est ce qu'admettaient La Blant et de nombreux archéologues qui l'ont suivi.

2. Scènes de «saluts» parmi les fresques conservées de ce baptistère (début III^e s.) : David et Goliath, Guérison du paralytique, le Christ et les Pierres marchant sur les eaux, la Samaritaine au puits. Tous ces paradigmes de saluts, dont le passé, annonce le salut futur que représente le Bon Pasteur conduisant son troupeau. Comme de juste, cette dernière image occupe la conque de l'abside, tandis que les «saluts» historiques figurent sur les murs latéraux. *Excavations at Dura-Europos. Report of the Fifth Season*, Yale Univ. Press, 193, W. SAMPSON, *L'église et le baptistère de Doura-Europos*, dans *Annales de l'École des Hautes-Études de Saint-Omer*, I, 1937, p. 161 et suiv. ; M. ROSSIGNOL, *Dura-Europos and its Art*, Oxford, 1938, p. 100 et suiv.

avangées et les représentations symboliques qu'ils réunissent dans un même ensemble, et les groupent sur les parois des hypogées, les dalles funéraires et les façades des sarcophages. Ils arrivent même à confondre des éléments empruntés à plusieurs sujets, à l'intérieur d'une même scène ou à les répéter plusieurs fois, en ne tenant aucun compte de la vérité historique ni de la vraisemblance : ainsi parfois la colonne avec son carneau d'olive est représentée deux fois, symétriquement, des deux côtés d'Abraham, ou bien elle s'approche en volant des ténés adhérents de la tourmente. Ni le nombre de ces images, ni l'ordre dans lequel on les a fait, ne paraissent avoir eu la même importance que dans un cycle narratif ou didactique, et ces rappels des paradigmes de salut n'avaient nul besoin de se faire passer pour des représentations véritables et complètes des événements auxquels ils se bornaient à faire allusion.

La psychologie de cet art qui, dans la plupart des cas, s'applique à faire revivre les manifestations de la puissance de Dieu, lui donna un succès dans l'imagerie apotropaïque. On retrouve, en effet, sur une série de médailles qui, après avoir été portées au sein, ont accompagné leur propriétaire dans leur tombeau, quelques-unes des images typiques du répertoire sépulchral paléochrétien (sacrifices d'Abraham, Adoration des Mages, Bon Pasteur, etc.) et, auprès de ces figures, des légendes du type que nous y avons relevé tout à l'heure : *Secundum crucis*, *Zosime vivus*¹. Une coupe en terre trouvée près de Tébès, offre comme légende pour un sacrifice d'Abraham : *in Deo vivus*². Une fois de plus, ces images ne valent pas par le sujet historique précis qu'elles évoquent, mais par le rappel de la force divine, la même puissance, qu'elles contiennent invariablement (il s'agit d'amulettes).

Il s'est dû m'arrêter un peu longuement à ces caractéristiques de la catégorie centrale des images paléochrétiennes pour expliquer l'apparition de l'un des groupes les plus anciens

des images du martyre. Ces figures sont toutes et toutes aux paradigmes de salut, dans chacune des trois séries principales des monuments que je viens de rappeler : les médaillons marqués des hypogées, les dalles des sarcophages, les médaillons paléochrétiens. Or, on ne comprendrait pas martirys sans les cycles plus anciens, et on ne voit pas que soient effacés essentiellement des images de salut, de salut du salut, au contraire, et toujours on qualifie il faut et les autres sujets bibliques et évangéliques de cette espèce, ils prédominent dans le temps et jusqu'à une époque avancée la série des manifestations de la puissance divine et des salut, qu'elle soient : et c'est le thème du triomphe immédiat de Dieu, victoire due à l'intervention des paradigmes antérieurs et l'évangélisme nouvelle qu'on y joignait. L'histoire de chaque martyr offrait un exemple de salut de plus, qu'on s'efforçait d'assimiler aux autres, en iconographie et dans les prières et, comme ces saluts convergent vers la victoire sur la mort, l'imagerie intérieure se les assimile d'autant plus facilement.

Le thème se voit d'autant plus facilement, en plombs romains, par exemple, d'autant plus facilement, à d'autres médailles que je viens d'évoquer. La présence des amulettes, ces amulettes est assurée. Non seulement les objets sont, du même type et assortis. Non seulement les objets sont, les légendes qu'on relève de part et d'autre se se distinguent que par le nom du propriétaire. En effet, les mots *Secundum crucis*, *Zosime vivus* des médailles, ces amulettes bibliques et évangéliques ont pour pendant, sur celles qui figurent les martyrs ou le culte rendu à leur tombeau, l'inscription répétée dans leur : *Secundum crucis*. La formule est banale,

1. Exemple : *Secundum crucis*, à l'effigie (Wiesner, *Abraham d. Arab.*, p. 100). Une médaille trouvée dans le tombeau, à l'effigie (Wiesner, *Abraham d. Arab.*, p. 100).

2. Une médaille trouvée dans le tombeau, à l'effigie (Wiesner, *Abraham d. Arab.*, p. 100). Une médaille trouvée dans le tombeau, à l'effigie (Wiesner, *Abraham d. Arab.*, p. 100).

3. Une médaille trouvée dans le tombeau, à l'effigie (Wiesner, *Abraham d. Arab.*, p. 100). Une médaille trouvée dans le tombeau, à l'effigie (Wiesner, *Abraham d. Arab.*, p. 100).

4. Exemple : *Secundum crucis*, à l'effigie (Wiesner, *Abraham d. Arab.*, p. 100). Une médaille trouvée dans le tombeau, à l'effigie (Wiesner, *Abraham d. Arab.*, p. 100). Une médaille trouvée dans le tombeau, à l'effigie (Wiesner, *Abraham d. Arab.*, p. 100).

mais le graveur s'appuie sur la tradition paleochrétienne que nous avons signalée, en la choisissant pour légende de médaille religieuse. Il n'innova qu'en représentant, d'un côté de la médaille, le supplice de saint Laurent étendu sur son gril, et de l'autre, des dévotion du martyr arrêté devant son tombeau. Sur la première de ces images minuscules, on voit l'âme du martyr s'élever au-dessus de son corps et, les bras étendus en avant, recevoir la couronne du triomphe qu'une main divine lui tend du ciel : on ne saurait imaginer une figuration plus parlante de salut, et l'inscription *Successu* évoque l'accompagnement se référant sans nul doute à cet exemple salutaire : qui Dieu, qui a assuré le salut de saint Laurent, donne une longue vie (ou : une vie éternelle) à Successu. Plus inattendue, mais aussi plus intéressante pour l'étude du culte des reliques, est la reproduction de la même légende au-dessus de l'image du revers. Ici, c'est le tombeau du saint, tel qu'on pouvait le voir, à l'intérieur d'un édifice somptueux, qui offre un équivalent iconographique du salut du martyr, gage de celui de Successu. Nous nous trouvons devant une démonstration plastique rarissime du *lomben* de martyrs-garant de vie pour le fidèle : le salut-antécédent est relié directement à la relique. Ce n'est plus seulement la culte des martyrs, mais celui de leurs reliques qui inspire cette iconographie. Née auprès du tombeau de saint Laurent, elle s'en est vite étendue qu'à Rome, à l'usage des pèlerins du *marignus* constantinien du Campo Verano.

Tandis que la date de ces médailles est incertaine et que la substitution des images de martyrs aux sujets bibliques et hagiologiques, sur ces objets, ne peut être fixée au IV^e siècle qu'approximativement, c'est avec certitude qu'on attribue à l'âge constantinien l'introduction des scènes avec saint Pierre dans le cycle des reliefs historiques des sarcophages romains. Ces cycles, en s'en souvenant, réunissent des épisodes des deux Testaments qui, tout comme les images semblables des fresques des catacombes, sont des exemples de salut. Pour la plupart, ce sont d'ailleurs les mêmes sujets qu'on choisit et leur valeur de paradigmes de salut ne peut ainsi

être mise en doute. Or vers le début du IV^e siècle, on voit apparaître, sur quelques-uns des sarcophages des scènes tirées de la vie de saint Pierre, et notamment son Arrestation qui remplace le martyre proprement dit (pl. LXX, 2). Ici encore, par conséquent, on reconnaît dans des épisodes de l'histoire d'un martyr des exemples de salut comparables aux saluts de l'Écriture et qui en prolongent la série. Sur le sarcophage le plus ancien qui offre de ces scènes (le Latran 119), l'apôtre-martyr est représenté une première fois dans la scène du salut de Cornélius l'impie par saint Pierre et, une deuxième fois, dans l'Arrestation. Malgré les apparences, ce dernier épisode se range parmi les saluts, au même titre que toutes les figurations des morts glorieuses des martyrs : c'est-à-dire en tant qu'exemple d'une victoire sur la mort. Sur d'autres sarcophages du commencement du IV^e siècle, le schéma qu'on appelle « Annonce du Rénement de saint Pierre » appartenant également au cycle de l'apôtre-martyr et se rattache même au thème de sa passion, puisque dans les évangiles l'épisode se termine par les paroles de saint Pierre qui se déclare prêt à mourir pour le Christ¹. En figurant cette Annonce du Rénement, on était donc encore le paradigme du salut de saint Pierre martyr. À partir de 340 environ, le schéma de l'Arrestation de l'apôtre à laquelle on joignait d'autres images ou il joua un rôle de premier plan (la Marche au supplice avec saint Pierre portant la croix et le Lavement des pieds, furent réunies sur la façade de plusieurs sarcophages du type nouveau, dit « de la Passion »². Le cycle de l'apôtre-martyr (combiné quelquefois avec une scène du supplice de saint Paul : pl. LXIX, 1, 2) y fait pendant à deux scènes de la Passion du Christ, avec au centre une image symbolique de la Mort-Résurrection. En nous réservant de revenir à ce cycle de la Passion dans un chapitre ultérieur, relevons dès à présent que, sur ce deuxième groupe de sarcophages, les scènes tirées de la vie des martyrs se concentrent toutes sur le thème de leur mort glorieuse, présentée comme un pendant à la Passion du Christ. Cette tendance n'existe pas encore

1. Les deux images sont, respectivement, l'annonce du Rénement de saint Pierre et l'annonce du Rénement de saint Paul. 2. Voir la notice de l'ouvrage cité (p. 118) et les planches qui la suivent.

1. WILKINSON, *Sarcophagi cristiani antichi*, pl. IX, 2.

2. *Die Texte*, vol. I, p. 118 et suite (p. 119) et planches.

3. Math. 26, 26, Mr. 14, 31, Lc. 22, 32. Quelque différence, la version de Lc. 22, 32 annonce également le martyre de saint Pierre.

4. WILKINSON, *op. cit.*, pl. XII, 4, 5, XIII, XVI, XXXIII, 4, CXXXV, 10, CXXXVI, 1, 2, CXXXVII, Van CAMPENHAUSEN, *Die Passionsreliefs der*

dans les sarcophages plus anciens, où les scènes avec saint Pierre apparaissent tout d'abord. On entrevoit ainsi deux étapes successives : ces scènes ne sont au début que des exemples de plus ajoutés à la série des saluts du cycle sépulcral ; elles se détachent ensuite de ce cycle, pour en former un nouveau qui a pour thème général la passion parallèle du Christ d'une part, des apôtres-martyrs de l'autre, et pour figure axiale un signe de la croix. Le lieu d'origine de cet exemple d'une iconographie initiale des martyrs que nous fournissent les sarcophages ne saurait être mis en doute : comme pour l'image de saint Laurent sur la médaille, c'est Rome et, à Rome, les basiliques-martyria de saint Pierre et de saint Paul. La prédominance des sujets relatifs à saint Pierre et le fait qu'ils apparaissent sur les sarcophages, un peu avant l'image du martyre de saint Paul, feraient penser surtout à des ateliers rapprochés du sanctuaire du Vatican, et à l'époque où, nous l'avons observé plus haut¹, les cultes des tombeaux des deux apôtres n'étaient pas encore symboliques, comme plus tard.

Les fresques des catacombes romaines ne manquent pas d'images appelées à la vie par le culte des martyrs et de leurs reliques, mais c'est en vain qu'on y chercherait des traces des figures initiales créées auprès des corps saints et issues du cycle sépulcral, propres à ces hypogées. Tantôt ce sont des portraits des martyrs rapprochés d'une croix triomphale, du Christ ou de la Vierge², tantôt des compositions plus importantes dans lesquelles on introduit également des figures de saints. Parmi ces dernières, citons l'exemple de la grande fresque d'un plafond du cimetière de Pierre et Marcellin, où, groupés symétriquement autour d'un Christ trépassant, les princes des apôtres s'approchent du Seigneur et l'accablent en levant le bras droit. Au registre inférieur, le même thème est développé, mais sous un aspect plus abstrait : tandis que quatre martyrs ont pris la place des apôtres, un

¹ Voir supra, les chapitres consacrés aux fondations constantiniennes, I, 1, p. 204.

² Voir entre autres, I, 1, et I, 2. Ces compositions seront étudiées au chap. suivant. D'autres exemples, du IV^e au VI^e s., dans WILHELM, *Malerei u. Kunst*, p. 129, 130, 175, 247, 252, 255, 1 et 2, 256, 1 et 2, 258, 252. Le même, *Die Abmalen Mosaiken und Malereien d. Kirch. Italien* (1914), pl. 130, 132, 136. A. HELLAND, dans *Bibl. arch. scind.* 11, 1928, fig. n. 9, 10 ; cf. fig. 6, 7 (saint S. Gaudioso et S. Basilio, à Naples) ; la monographie d'Achille sur les peintures des catacombes de Naples n'est restée inconnue. Par une notice dans *Bibl. arch. scind.* 6, 1929, p. 246-270, je suis plus en détail attribué au V^e et au VI^e s. les images des saints qu'on y trouve.

Agneau mystique dressé sur le colline paradisiaque aux quatre ruisseaux n'a été substitué au Christ trépassant. Ailleurs, par exemple à la catacombe Maasimo, une autre fresque plus solennelle encore et plus tardive (VII^e s.) représente la martyre sainte Felicité entourée de ses fils, martyrs également. Le Christ du haut du ciel lui tend la couronne et, plus haut encore, une frise est consacrée à une image symbolique parallèle, avec une procession de brebis (pl. XIX, 1^a).

La fresque de sainte Felicité, à laquelle nous reviendrons encore, ainsi qu'aux autres images des martyrs dans les catacombes, aurait pu faire croire à une iconographie originale créée sur place, puisqu'elle occupe une niche au-dessus du tombeau de la sainte, au fond de son martyrium souterrain. Mais, en réalité, cette image et toutes les autres que les fresques des catacombes consacrent aux martyrs ne sont que des imitations de types iconographiques créés dans et pour les martyria de surface, à partir du IV^e siècle, l'art des

1. WILHELM, *Malerei u. Kunst*, pl. 252. La fresque date de 400 environ.

2. De Rossi, *Bullettino*, 1884-1885, pl. XI-XII. Cette fresque du VII^e siècle décore la niche stichiale de l'entrée-martyrium de Sainte-Felicité.

3. On cite généralement, dans l'art des catacombes, deux représentations qui à première vue semblent apporter un élément à cette affirmation. Je pense aux deux reliefs symétriques, sur les colonnes du socle, à Sainte-Pétronille, qui figurent la décollation des martyrs Nérée et Achille, et à la fresque dans un local souterrain, sous l'église Sainte-Jean-et-Paul, qui montre trois martyrs anonymes subissant le même supplice (*Bullettino*, 1877, p. 6-86, pl. 1). Mais en fait ces deux œuvres, si « exceptionnelles » qu'elles soient au point de vue iconographique (voir supra l'étude des scènes de supplices, restées parfaitement dans les cadres de l'évolution générale des images romaines des martyrs).

En effet, par leur date (III^e s.) ces images appartiennent au même courant qui amène dans les catacombes d'autres représentations des martyrs. En outre, les deux scènes avec Nérée et Achille offrent un détail qui les apparente aux figures des martyrs dans les basiliques de surface : à savoir une croix surmontée d'une couronne. Pour montrer le lien, cette croix affirme le parallélisme des passions du Christ et du martyr et fait allusion au sacrifice eucharistique dans lequel elles se renouvellent. Nous avons déjà dit, à propos des sarcophages de la passion (et nous y reviendrons en analysant les images des martyrs rapprochés de la croix triomphale), que cette iconographie n'est point initiale dans l'art du culte des reliques. Elle a dû leur être inspirée des corps saints lorsque ceux-ci furent élevés avec les autels des églises et du fait les deux reliefs de Sainte-Pétronille devraient les colonnes d'un édifice qui a dû pourvoir un autel de la basilique souterraine des deux martyrs Saints-Nérée et-Achille (cf. le modèle liturgique tout semblable, mais consacré en situ, au-dessus du corps de S. Alexandre, dans sa basilique éponymique, via Nomentana, entre pl. XIII 4, et un autre analogue, sur la médaille romaine de S. Laurent, voir supra, p. 11).

Quant à la fresque des trois martyrs, sous l'église Sainte-Jean-et-Paul, on

catacombes ne fait que les acceptes, à une époque plus ou moins avancée, et probablement pas avant la fin du IV^e siècle, c'est-à-dire en même temps que les aménagements architecturaux des *cubicula* souterrains attenants aux tombeaux de certains martyrs, qu'on transforma en *martyria* en imitant les dispositifs des sanctuaires monumentaux. On se souvient de l'exemple de travaux de ce genre, analysés dans l'un des chapitres consacrés à l'architecture : il nous a été offert par la catacombe Saint-Alexandre sur la via Nomentana¹. Tandis que de pareils sanctuaires souterrains s'inspiraient des basiliques à corps vouté, les fresques aux images des martyrs qu'on peignit à cette époque, soit dans ces *martyria* souterrains nouvellement aménagés (Sainte-Félicité), soit ailleurs dans les catacombes, prenaient pour modèle les mosaïques de ces mêmes sanctuaires de surface. Parallèlement, les deux domaines de l'art témoignent ainsi du succès grandissant du culte des martyrs romains dans les catacombes : celle « architecture » comme cette iconographie, également nouvelles pour l'art des hypogées romains, y apparaissent à l'époque où l'on cherche à « inventer » et à honorer le plus grand nombre possible de martyrs romains restés ignorés jusqu'alors (on se souvient que le calendrier de 354 en connaît que trente commémorations de martyrs

réfugiés et au lieu de rapprocher davantage des peintures des catacombes. Mais cette œuvre du temps de Pamménios (340) ou du pape Léon (440-461) ou en l'esquisse précédemment pas dans une catacombe, et auprès des tombeaux des martyrs qu'elle dignes des études égyptiennes (GUTHRIE, *l.c.*, p. 340). VIRELLI, *l.c.*, p. 79, 80 ont bien prouvé que la tradition selon laquelle « Jean et Paul seraient souffert le martyr sur l'emplacement de leur basilique, à l'intérieur de l'Urbe, est d'origine postérieure. Les fresques appartiennent à l'époque où l'on légende et s'est déjà inspiré et en les mêmes un terminus ante quem. Ces fresques témoignent les noms des martyrs de l'image (qui sont trois au lieu d'être deux). Mais l'idée de légende que Jean et Paul seraient déjà au culte des martyrs. Il y a 35 ans adapté à ce culte au même temps que bien d'autres sanctuaires souterrains égyptiens, c'est-à-dire aux environs de 400. Or nous savons que l'iconographie qu'on y déplaça s'inspire de l'imagerie monumentale des hypogées égyptiennes-martyria de surface. C'est un modèle du même genre qu'il faut chercher à l'origine de la fresque des trois suppliants : nous savons tout au moins que, dès la fin du IV^e siècle, les grands *martyria* étaient décorés de peintures qui imitent les images des suppliants et de la figure glorieuse des saints, c'est-à-dire des images d'Anciens. On examine plus loin (chap. III), l'exemple égyptien le plus ancien de fresque souterraine qui donne tout en type de figures (saints-Macris Antiques).

¹ Voir la planche des planches volumes 3 et 83.

suprès de leurs tombeaux, au cours du V^e siècle, leur nombre a été augmenté cinq ou six fois². Or, à cette époque, les basiliques-martyria des deux priores des apôtres, de saint Laurent, de sainte Agnès, fondateurs de l'âge constantinien, étaient déjà des pèlerinages célèbres et offraient aux fidèles les images des martyrs qu'on y vénérait. Ainsi, rien ne confirme mieux que l'iconographie romaine du IV^e au VI^e siècle, les faits connus relatifs aux débuts du culte des martyrs, dans l'Urbe : avant Constantin, pas de traces d'une iconographie des martyrs ni dans les catacombes, ni ailleurs ; elle apparaît au début du IV^e siècle et se rattache au culte de saint Pierre, de saint Paul, de saint Laurent, qui ont pour centres respectifs les tombeaux de ces saints abrités dans des basiliques constantiniennes. Les exemples archaïques de l'iconographie de ces martyrs, sur les médaillons et les sarcophages, nous la montrent se détachant progressivement de l'art sépulcral. Nous avons ainsi de bonnes raisons de la considérer comme initiale, c'est-à-dire créée auprès de ces *martyria* romains à l'époque constantinienne.

Pendant ce temps, les catacombes en restent toujours à leur programme iconographique ancien, dépourvu de tout reflet du culte des martyrs, et, lorsqu'une imagerie qui s'en inspire y apparaît (avant 400), son retard correspond à celui qu'on apporte à la commémoration des martyrs des catacombes, et il explique aussi le peu d'originalité de ces images : lorsqu'on les traçait sur les murs des catacombes livrées au culte, les peintures monumentales des basiliques-martyria avaient déjà créé des modèles qu'on se borna à reproduire³.

Les fresques des catacombes romaines ne sont donc d'aucune utilité pour l'étude de la première apparition des images des martyrs et de leur rapport avec l'art sépulcral. Mais des peintures murales dans d'autres hypogées chrétiens nous ramènent aux origines de cette iconographie. Je pense aux fresques des coupées de deux mausolées égyptiens, à Bagawat, dans la grande Oasie (Égypte). Malgré la différence de style et d'ordonnance, les deux œuvres doivent être

¹ H. GUTHRIE, *Origines du culte des martyrs*, p. 280 et suiv. L'abbé B. VIRELLI, *Recherches sur les origines de la Rome chrétienne*, Milan, 1941, p. 68 et suiv.

² La série de nos images des martyrs, dans les catacombes romaines s'arrête naturellement à l'époque des translations massives des reliques à l'extérieur de l'Urbe et hors de Rome, c'est-à-dire au V^e siècle.

attribuées au IV^e siècle : le choix des sujets et l'iconographie ne permettent pas de les avancer au-delà de cette époque. La fresque que nous analyserons la première¹ est probablement antérieure à l'autre, quoique ses images rustiques restent en marge de l'évolution de la peinture tant soit peu savante. Cette première coupole est couverte de nombreuses scènes à petite échelle, qui se déploient au-dessous et au milieu des rameaux d'une grande vigne. Presque tous les sujets de ces images sont empruntés à l'Ancien Testament, comme les scènes du cycle des catacombes et des sarcophages, elles figurent des paradigmes de saluts : histoire de Jonas, Daniel dans la fosse aux lions, Noé dans l'arche, etc. Mais, malgré la grande inexpérience du peintre, on entrevoit dans son œuvre le reflet d'une tradition distincte de celle de Rome et probablement locale, étroitement liée à des souvenirs palestiniens. Ainsi, le salut du Passage de la Mer Rouge qui, à Rome, n'apparaît que sur les sarcophages du IV^e siècle et manque dans les catacombes, se développe à Bagawat avec une ampleur qui rappelle la grande fresque du même sujet, dans la synagogue du III^e siècle à Doura². Il s'agit peut-être d'une tradition juive, transmise aux chrétiens d'Égypte : l'importance que les Juifs attribuaient au salut sur la Mer Rouge justifierait la place qu'on continuait à lui réserver à Bagawat. Autre souvenir palestinien probable : l'image d'un sanctuaire immanable introduite dans le cycle mais placée en dehors des scènes historiques (pl. XXXV, 1). À bien voir, cet édifice complexe, qui comprend un édicule à coupole au milieu d'un atrium à étage, figure le groupe des édifices constantiniens du Golgotha³. Enfin, une autre image

encore reflète un culte de Palestine et sous met en scène temps en présence d'une figuration du martyre : c'est une scène où l'on voit deux bourreaux tuer le prophète Isaïe⁴. Plus loin, deux petites images sont consacrées à deux épisodes de la légende de la grande martyre de Séphoua, sainte Thécle d'orange, à l'intérieur d'un tertre surmonté d'un arbre, tandis qu'un personnage se tient comme arêta devant le tertre, à sa droite, puis, au-dessus et un peu à gauche, le même sainte réapparaît volant, les genoux pliés et les bras étendus dans le dessin d'un segment de cercle étendu. Le nom de la martyre est inscrit à côté. Sans pouvoir l'affirmer vraiment, je crois pouvoir reconnaître, enfin, auprès de la scène du martyre d'Isaïe et au-dessus de l'image de sainte Thécle (au-dessous du tertre) deux édifices semblables qui pourraient figurer les martyria de ces saints personnages, l'un en Palestine⁵, l'autre à Séleucie d'Isaurie. Car les scènes avec sainte Thécle tout au moins doivent être localisées dans les environs de cette ville, à l'endroit où dès le IV^e siècle se trouvait le principal sanctuaire de la grande martyre.

du Golgotha, avec la croix dans l'axe du dessin et les deux tours qui s'élèvent symétriquement, se retrouvent sur plusieurs miniatures d'un manuscrit grec du XII^e siècle d'origine arabe (Andros, église qui reproduit un modèle beaucoup plus ancien. Voir nos dessins fig. 19-21 et A. Lippmann, *Les miniatures du Sigeur de l'Église de l'Antiquité*, Paris, 1941, pl. XXXI, 1, XXXII, 2, LII, 1. Ajoutons que l'escalier monumental, à gauche, et sur lequel on monte sans escalier, à droite de l'image, sont un réseau nous offre une formule des représentations des sanctuaires et notamment des martyria; voir notre fig. 8; auraient pu convenir également à une image des édifices sacrés du Golgotha.

1. ANTOINE DE PLATONOV, dans son *Itinéraire de Terre Sainte*, entre Be'elmeir et Ascalon : *Inde l'édifice en l'axe du dessin et au centre, pour servir de témoignage au sanctuaire Zacharie* (la basilique, c'est-à-dire du prophète Zacharie) posée sur l'axe du sanctuaire, id. P. Geyss, 1900, p. 198 et 210.

2. Voir note précédente. L'édifice à côté du tertre de s. Thécle (pl. XXXV, 1), est carré ; il est partagé en quatre compartiments par un cadre en croix, on y distingue des dessins imprécis, sur chacun des compartiments. À sa gauche, l'image figure la porte d'entrée de la grotte de s. Thécle. Voir sur notre pl. XXVI, 3, le plan de cette grotte, à Séleucie d'Isaurie (cf. Meramiki, sous la basilique de Sainte Thécle. Transformée en chapelle souterraine, cette grotte avait une entrée spéciale, sous le mur Sud de la basilique. — L'édifice du martyre d'Isaïe, figure nettement un tombeau monumental, construit avec pierres, porte à deux battants. De Beck, p. 22, y reconnaît probablement non s. Thécle, tombeau.

1. W. DE BECK, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, Berlin, Petersbourg, 1901, p. 21-22, pl. VII-XV.

2. *Excavations at Dura Europos. Report of the Sixth Season (1936)*, p. 1, LII-LIII.

3. De Beck, p. 22, dit : *édifice qui est édifié à l'aspect d'un portique à deux étages*. Ses colonnes de l'étage sont blanches, celles du rez-de-chaussée, de couleur sombre. Cf. notre pl. XXXV, 2. C'est aussi mon impression. Le fait que les deux rangs de colonnes ne soient pas plus haut que les frontons ne doit pas nous faire prendre pour une représentation maladroite du tout.

4. On se propose de figurer, au temple, la tranquille de cet hypogée n'en figure pas la façade vers son escalier extérieur, et omettait le mur latéral et le toit (cf. « *Excavations* »). Or, cette double colonnade qui encadre un édifice à fronton semi-circulaire, sous lequel on dressait une croix au-dessus d'une grotte souterraine, parfaitement à une représentation de l'atrium à étage qui s'élevait autour du sanctuaire. La même façon de figurer le martyrium

conformément à sa légende¹, c'est là que, poursuivie par les patens, elle entra dans une grotte et disparut, engloutie par le rocher qui s'ouvrit devant elle. La fresque représente schématiquement cette fin singulière : tandis que la poursuivante reste arrêtée devant la grotte qui s'est refermée derrière la sainte, celle-ci lève les bras vers Dieu du fond de sa cachette souterraine et semble rendre grâce pour son salut. Tandis qu'à côté la deuxième image montre la sainte miraculeusement ravie à la terre et s'élevant au ciel. Exceptionnel dans l'iconographie antique des saints, ce vol, qui rappelle l'Ascension du Christ ou l'apothéose des *divi augusti*, convenait mieux qu'à quiconque à la célèbre martyre de Séleucie : n'emprunta-t-elle pas, à maintes reprises, la voie des airs pour se transporter de son sanctuaire principal dans un autre *martirion* qui lui était dédié à Dalisandos, pour y assister en personne à des fêtes célébrées en son honneur² ?

On reconnaît dans la fresque du lointain Bagawat le procédé observé sur les médailles et sur les sarcophages romains : des images de martyrs et plus spécialement des représentations de leur fin glorieuse, gage de leur salut, se trouvent incorporées dans le cycle sépulcral habituel des paradigmes de salut. L'histoire des martyrs en allonge la liste, et c'est dans ce rôle qu'on surprend les plus anciens exemples de l'iconographie de ces saints, dans l'imagerie chrétienne d'Égypte.

Les fresques de la coupole d'un second mausolée, à Bagawat, sont consacrées à un thème semblable. Ici encore (pl. XXXIX, 2), c'est un rapprochement, mieux ordonné mais aussi arbitraire à première vue, de divers personnages et de plusieurs événements de l'Écriture³. À côté des sujets enregistrés sur la première coupole, comme Noé dans l'arche ou Daniel dans la fosse, on y trouve Adam et Ève, Abraham sacrifiant, Isaac et Sarah, la Vierge Marie, etc. L'Ancien Testament

¹ Voir supra, I, I, p. 441. Cf. Baile de Séleucie, dans Migne, P. G., 65, 540.
² Ibid., 46, 181 ; *ὅψις μάλιστα ἀφ' ἧς τοῦ δόξου βαλάντιον τοῦ ἁγίου ἐκείνης καὶ ἀποφαινομένης*. Il est vrai que sur la fresque, le char de feu n'est point représenté. Thécia s'élève seule dans les airs. Aussi, voudrait-il mieux y introduire une illustration de la phrase finale de la version dite G des actes de saint Paul et sainte Thécia : lorsqu'elle eut 90 ans, le Christ l'aurait reprise des lieux où elle se reposait à *ἀνελθὼν ἐν θένει ἐκείνης* (780), p. 63.
³ De Boiss. I, p. 34-35, pl. XIII XV.

prédomine toujours. Par contre, partant d'une autre tradition d'ordonnance décorative, le fresquiste aligne tous les personnages le long d'une frise unique qui épouse la courbe de l'abside : alignement sur une bande allongée qui rappelle certains fresques de catacombes romaines ou des figures et des scènes apparues côte à côte sur des tombes égyptiennes, ou mieux, les dispositifs analogues sur les fresques de nombreux sarcophages du IV^e siècle (ex. pl. LXX, 2^a). Bref, les sujets comme leur ordonnance appartiennent à une tradition bien établie de l'art funéraire égyptien. Mais sans images habituelles des saints et des justes, leurs bénéficiaires, dans le passé lointain, le fresquistes du deuxième hypogée de Bagawat ajoute deux figures supplémentaires : l'apôtre saint Paul et sainte Thécia, la sainte qui fut représentée au premier hypogée mais, celle-là, en l'épave de l'épave et, à ce titre, aussi comme les et au lieu de lui, petite à réintégrer sur un livre les paroles de l'apôtre⁴. Il est probable que le fresquistes pensait plus particulièrement à la résurrection de saint Paul à Iconium par la résurrection aux versets de la future martyre⁵, thème qui se trouvait incorporé commodément dans le cycle des saints et convenait à la décoration d'un hypogée.

Dans leur ensemble, les fresques du deuxième hypogée nous offrent ainsi un nouvel exemple de pratiques sépulcrales ou l'histoire des saints et des martyrs est venue enrichir le cycle traditionnel. On notera cependant une absence qui parlerait en faveur d'une conception plus modeste de cette imagerie : les scènes dramatiques y cèdent la place aux images isolées des justes et des saints ; au lieu de figures isolées, on préfère en représenter les bénéficiaires. Cela ne change rien d'ailleurs au rapport entre personnages de l'Écriture

¹ Exemples : Wilkx, *Matronea Katak*, p. 82, 3, 12, 13, 14.

² Il me semble superflu de citer des exemples de ce type de composition, qui est l'un des plus répandus. Par contre, la parenté de l'ordonnement des scènes de salut et, en tant que tel, avec d'un médiateur, est le plus de Polignac (v. ci-dessus, p. 11, n. 1) mérite une mention spéciale.

³ Elle tient des tablettes en forme de diptyque et se trouve. L'imaginaire a appliqué au groupe saint Paul-sainte Thécia le type souvent de saint enseignant oralement et du disciple méditant par écrit en personne, souvent appelé à certifier l'authenticité de la tradition écrite d'une doctrine. L'art égyptien l'entendit ainsi aux représentations des prophètes-lévitiques du V^e siècle avant. Cf. notre pl. XL (Zohar), p. 13, 14.

⁴ *ὁ ἁγὸς Παῦλος καὶ ἡ ἁγία Θεοκλή* ; *Τοῦτον τὸν ἁγὸν ἀποστόλου ἀποκρίθη*, p. 47-48.

En attendant cette évolution ultérieure, retenons que, pour les chrétiens de Bagawat comme pour ceux de Rome, l'histoire prodigieuse du peuple de Dieu s'était enrichie d'un chapitre nouveau, depuis qu'il y eut les triomphes des martyrs sur la mort, et la liste des saluts prodigués aux élus de l'Ecriture s'était allongée de faits nouveaux, aussi utiles à rappeler auprès d'un tombeau de fidèles que les saluts consignés dans les deux Testaments. Les exemples de reliefs et de peintures que nous avons analysés nous ont montré comment, en Occident et en Orient, une iconographie des martyrs avait fait son apparition dans le cadre des cycles païraux et, partant de là, a commencé son évolution particulière.

1. Autre trait que celle peinture de corps a en commun avec les fresques postérieures de Bassett et de Saggara : des personnalités d'idées abstraites (Protes, Juilles, Pains) se joignent aux personnages historiques. Des exemples, à côté d'autres, que dans les ouvrages de Cléret et de Guibell, consacrés à cet échantillon, voir notes pl. I, VII, 2 (série de l'île le long de l'archivolte).

[illegible]

Les représentations de saint Démétrios sur les monnaques de son martyrium de Salonique (528 à 530) nous offrent le témoignage le plus ancien sur ces portraits de martyrs placés auprès de leurs tombeaux, qui adoptent une formule courante des portraits sépulcraux de l'époque. L'église de Salonique en offrait d'ailleurs plusieurs représentations, toutes remonant à un même original. Celle primitive initiale, dont on n'a pas trouvé de traces au moment où dans l'abside, soit dans l'édifice funéraire hexagonal,

2. Dans la plupart des cas, il n'a agissant évidemment que de faire partir le cer entre la rue et la rue, ou de pouvoir se documenter - en agissant de la sorte - sur cette intention - ou la volonté - de la part de la personne qui agit.

de cette intention — sur l'aspect physique des marbres de l'Age du bronze. Mais il nous importe de signaler la volonté de créer des images d'ordre poétique, parce que cette tendance est confirmée en grec de l'époque. Tous les iconographes des saints les portraits qui furent créés pendant cette période se distinguent par leur individualité évidente. Jean Chrysostôme en offre l'exemple le plus varié. Malgré toutes les déformations (par les images et les résumés), les images grecques et slaves de ce plein de l'ère, surtout les plus tardives, gardèrent toujours des traces évidentes du chef-d'œuvre de l'art de l'église antique, auquel elles remontent toutes.

2 Dans le récit il est miracle de saint Isidore, il est question d'un porteur du crâne qui se trouvait à cet endroit. Un malade épileptique, et épouvanté de la vue du crâne, dit de sa voix égarée par l'épilepsie, telle une bête effrayée, et demande qu'on le ramène au porteur. *Επιστολή του Ιεροσολιμίτου Ισίδωρου προς τον Μιχαήλ*, P. 6, 11, 1217.

s'élevait dans la nef de la basilique¹. Nous savons, d'ailleurs, qu'on tirait des copies de cette image initiale jusqu'en plein moyen âge², et un reliquaire du XII^e siècle la reproduit encore fidèlement³. Le geste de l'orante en moins, une fresque du VII^e siècle à Sainte-Marie-Antique à Rome⁴ prouve que cette expansion des copies d'après les portraits des *martyria* avait commencé à la fin de l'antiquité. C'est ce que confirme, par exemple, une série d'images de saint Serge, qui vont du VI^e au XII^e siècle : une mosaïque à Saint-Démétrios de Salomonique (pl. XXXI, 1), une fresque à Sainte-Marie-Antique⁵, une icône encaustique provenant du Mont-Sinaï (pl. LX, 1), un relief sur un plat liturgique en argent provenant de Chypre⁶, une mosaïque de Daphni enfin, reproduisent visiblement le même original (voir le collier en or ou en argent que le saint porte sur toutes ces images). Il est probable que celui-ci se trouvait dans le *martyrium* célèbre de Resafa-Sergiopolis, en Mésopotamie du Nord, où l'on conservait le corps du martyr saint Serge (Sargis). Pas très loin de là, l'iconographie qui s'était formée auprès des colonnes des deux Syméon Stylites leur a attribué assez souvent le geste de l'orante, mais interprété de manières différentes : tantôt le saint tient les deux mains levées devant la poitrine (pl. LXIII, 1), tantôt il déploie horizontalement les deux bras (fig. 139) ; tantôt, enfin, il les étend en les pliant aux coudes, selon la formule habituelle de l'orante. L'iconographie du moyen-âge, à Byzance, a retenu cette dernière variante, la plus banale⁷. Je citerai aussi le cas le plus célèbre sans doute d'une

¹ Plan de cet édifice, SOTIRIOU, dans *'Apv. 'Eppv.* pour 1929, fig. 41.

² Méros *Σωαζχρονίς, ὁπὸ Δουδάκ*, octobre, p. 444 : transfert d'une icône de s. Démétrios à Constantinople, sous Manuel Comnène, en 1143. L'empereur fait exécuter une magnilique icône du martyr, en or et en argent, d'après une très ancienne image où il était figuré debout et les deux bras levés. Cité par Kiprakis, dans *ἱεράρχη* de l'Institut archéologique de Constantinople, XIV, p. 6.

³ A. ΝΥΚΟΠΟΛΙΤΗΣ, dans *'Αρχαιολογική Ἐφημερίς*, 1936 (publ. 1937), pl. I, 1.

⁴ WILKINSON, *Mosaiken u. Mauerreliefs*, pl. 144, 2.

⁵ W. DE GRÖNBEUM, *Sainte-Marie-Antique*, pl. I, XXV.

⁶ M. DALY, dans *Archaeologia*, LVII, 1, 1900, pl. XVI. Reproduction inoffensive dans Diehl, *Manuel*, I, fig. 158.

⁷ J. LASSUS, dans *Bulletin d'Etudes Orientales* de l'Institut français de Damas, II, 1932, p. 68 et suiv. : réunit quelques images anciennes des stylites syriens. P. PUNJABRY, *Le Calendrier parisien à la fin du moyen âge* (Strasbourg, 1935), fig. 24 : publié le dessin que nous reproduisons fig. 139. Le Ménologe de Basile II à la Vahlens offre plusieurs exemples de stylites en orante.

iconographie particulièrement stable d'un grand martyr qui ne saurait s'expliquer que par la reproduction, de copie à copie, d'un modèle initial illustre. Je pense aux *typhotaphoi* de saint Ménas en orante, entre deux chemises marquées à ses pieds. Des ivoires (pl. XXXI, 2 et LXXVIII), des fresques (Baouit)¹, des ampoules (pl. LXIII, 8) et des lampes innombrables reproduisent cette formule, et les fouilles sur l'emplacement du monastère-martyrium du grand saint égyptien, en amenant la découverte de certaines de ces ampoules, ont prouvé que l'image-type de saint Ménas se répandit à travers le monde en partant de son principal sanctuaire². On a pu supposer avec vraisemblance que le prototype de toutes ces images se trouvait à l'intérieur du *martyrium* du saint, non loin de son tombeau. Une peinture obsidiale me paraît plus probable qu'une sculpture. Enfin, des reproductions industrielles d'un portrait-type du martyr saint Phocas de Sinope (fig. 138), et d'un martyr anonyme ajoutent deux autres exemples d'images en orante qui s'inspiraient sûrement d'un portrait de *martyrium*³.

Dans plusieurs autres cas, nous n'apprenons rien sur le rayonnement, dans le *martyrium* de ses saints, d'un portrait du martyr en orante, mais sa présence auprès du tombeau du saint confirme le caractère funéraire de ce type. A Rome, un relief, qu'on attribue au IV^e siècle, sert de devant d'autel dans l'église-martyrium de Sainte-Agnès et se trouve ainsi juste au-dessus du corps de la martyre enseveli sous cet autel. Or, une gracieuse sainte Agnès, en orante, occupe le milieu de ce relief, qui fait penser à une façade de sarcophage ornée de l'image idéale de la défunte (pl. XXXII, 2). Ailleurs, des portraits du même type se dressent au milieu de l'abside. A Saint-Apollinaire-in-Classe (pl. XXXI, 2 et XL4, 1) et dans la chapelle souterraine de Sainte-Félicité de la catacombe Missino (pl. XIX, 1), cette place est réservée au

1. J. MAURKHO et M. l'abbé DEBOUTON, dans *Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale au Caire*, 1932, p. 22. Quatre thénacules, au lieu de deux, y encadrent le saint. CARROL, *ibid.*, p. 5. V. GARGH (fresque dans un martyrium crypte).

2. K. M. KATZDAN, *Das Monastich* 1910, p. 116 et suiv. (p. 88 et suiv.) le même, *Idem d'chr. Archéologie*, p. 196 et suiv. La même iconographie de ces images de s. Ménas est, sensiblement la même toujours, mais les détails varient en permettant de distinguer plusieurs types parallèles qui, au VII^e et les autres, remontent aux ateliers du monastère de la « Ménestadi ».

3. V. *infra*, p. 33, note 1.

martyr et à la martyre du lieu, et il est probable qu'il en a été de même dans un *martyrium* des environs d'Alexandrie, à Abou-Girgeh (vi^e siècle ?) où la fresque de l'abside représente un saint anonyme dans la même attitude (pl. LX, 3)¹. On constate ainsi que l'Orient et l'Occident étaient solidaires dans l'application de ce type iconographique à différents martyrs et même dans le choix de son emplacement. Sinon parlant, du moins à Saint-Apollinaire et à Sainte-Félicité, nous avons la certitude que le tombeau du saint ainsi portraitisé se trouvait immédiatement au-dessous de l'image, qui garda ainsi pendant longtemps son caractère sépulchral. Lorsqu'elle occupe le fond de la niche absidiale, elle obtient peut-être à un usage qui a pu s'établir à l'époque où certains mausolées consistaient en une abside isolée². Mais il est évident, en tout cas, que tous les exemples de portraits cultuels des martyrs que nous avons pu citer et qui ont été créés entre le iv^e et le vi^e siècle reproduisent un type de portrait sépulchral chrétien, courant depuis le iii^e. Le rapport qui existe entre ces portraits funéraires de simples fidèles et les images-icônes des saints qui en dérivent se laisse d'ailleurs pressentir un peu davantage. On constate ainsi que, là où commence la série des images cultuelles des saints créées auprès de leurs tombeaux, s'arrête la suite des portraits sépulchraux des simples mortels. Sans doute faut-il faire de sérieuses réserves sur la valeur de cette dernière observation qui est en partie négative : il a pu y avoir des portraits funéraires du type ancien après le v^e siècle, qui, détruits depuis, n'auraient jamais été mentionnés dans les textes. Mais il est permis de douter qu'ils aient pu être aussi nombreux qu'à l'époque des catacombes. D'autant plus que le portrait du défunt fixé auprès de son cadavre répondait à un usage antique païen que la mentalité chrétienne n'a point favorisé, notamment aux derniers siècles de l'antiquité, lorsque un admet que le passage de la mort à la vie paradisiaque ne se faisait pas immédiatement. En effet, comme le portrait sépulchral paléochrétien figurait le défunt séjournant au Paradis, cette image devenait caduque en même temps que

1. Bazzani, dans *Trappier sur le marche du centre du musée du Caire*, pour 1918, p. 108-109, IXOYC, III, pl. XCIX. Girgeh, Det., s. v. Girgeh. On attribue la fresque au v^e ou vi^e siècle.

2. Sur ces mausolées, voy. *supra*, I, p. 36 et suiv. Nous examinerons, au chap. III, les images des saints, dans l'ordonnance des décorations des pompes.

la doctrine sur la récompense immédiate des justes, i.e. portrait funéraire, tel que l'avait connu le premier art sépulchral chrétien. C'est-à-dire en orant, a dû tomber dans un désuétude assez rapidement, et si au haut moyen-âge on s'en réapparaître, dans certains cas isolés, le défunt en attitude de prière, ce n'est pas le trépassé jouissant de la béatitude éternelle qu'on y aperçoit, mais l'homme qui, devant la Christ ou la Vierge attend que son sort final soit décidé.

Or, si la pensée chrétienne avait de voir déférer jusqu'à la deuxième parousie l'entrée des justes au Paradis, elle n'aurait pas à se reporter aux martyrs la récompense instantanée de leur sacrifice. On les imaginait donc indubitablement, l'un au Christ, au plus tard depuis le moment de leur passage, et, par conséquent, jouissant depuis lors, de plein droit, de la béatitude paradisiaque. Sur ce point, comme sur d'autres, les martyrs se trouvaient seuls à détenir une prérogative qui d'abord a été commune à tous les fidèles, et, reflétant ce processus d'élimination en faveur des saints, l'image qui, à l'origine, figurait le fidèle défunt au Paradis, fut réservée aux seuls martyrs. Vers le vi^e siècle, le portrait en orant n'était plus qu'une formule de l'iconographie des saints, il se sépara alors facilement du tombeau, voyant d'abord à avoir été créé, et quitta définitivement le domaine de l'art funéraire.

L'origine première d'un autre type de portrait que l'art chrétien appliqua également aux martyrs et cela depuis le v^e siècle ou plus tard, reste plus incertaine. On pense à ces images, fréquentes dans les catacombes de Rome et de Naples, puis dans les mosaïques, les fresques et sur des objets portatifs divers, où les martyrs apparaissent, soit en pied, debout et de face, soit coupés à la hauteur des genoux ou enfermés dans un cadre rond ou rectangulaire (pl. XXXVI, 1 ; XLV, 2 ; XLVIII ; XLVIII-X ; 1, 1 et 2 ; LX, 1). Dans les deux variantes, au lieu d'exprimer de geste de la prière ou levait les deux bras, les martyrs témoignent de la main droite et portent quelquefois dans l'autre un rouleau, ou livre ou une croix³. Quelques-unes de ces représentations sont complètes

1. Le portrait funéraire du la prison Tulliana à Cornetella (—) peut offrir un exemple (pl. XLVII, 2).

2. A titre exceptionnel, le martyr Venance (pl. XXXV, 2) nous en offre et deux, croix-monogrammes. Les livres tenus à gauche ou à droite de la croix.

dans des compositions symboliques qui nous occuperont plus loin (cf. pl. LI, 2 et 3), mais, au sujet de ces images, nous avons pu observer déjà que, dans les catacombes où nous les surprenons, elles reflètent l'art des basiliques-martyria et ne procèdent donc pas immédiatement de l'art sépéral¹ proprement dit. Il existe cependant des représentations de martyrs, conformes à ce type, mais indépendantes, au sujet desquelles la question d'une origine sépérale pourrait être posée plus facilement (exemples anciens : saints divers et, notamment, martyrs, en pied et dans des cadres ronds et rectangulaires, représentés sur les murs des chapelles de Baouit² (pl. L, 2, cf. I-IX), de l'oratoire-martyrium de Sainte-Venance au Latran (pl. XLIII), de Sainte-Marie-Antique et dans d'innombrables églises du moyen-âge). L'emploi de ce type pour des portraits funéraires des martyrs serait d'autant plus plausible que, après les païens, les chrétiens en firent un usage certain : à côté de quelques exemples isolés dans les catacombes³, on le voit appliqué aux images

le nom du saint, qui se faisait associer si bien aux symboles triomphaux qui entourent le portrait.

1. Une fresque apocrite de Baouit (pboi. Clédet à l'École des Hautes-Études) montre les bustes de deux saints anonymes réunis dans un même cadre rectangulaire plus large que long. Cette peinture curieuse copie reproduit un portrait double sur planche du type qui nous est connu par deux copies en émail du vi^e s. rapportées naguère du Sinaï et déposées à l'Académie ecclésiastique de Kiev (pl. LX, 1). Le portrait double enfermé dans un médaillon, fréquent sur les sarcophages, est rarement appliqué à l'iconographie des saints. La verrière paléochrétienne « à fond d'or » en offre cependant de nombreux exemples, mais d'un type qui ne sera pas retenu par la suite. Les miniatures du Paris. gr. 923 qui, au ix^e siècle, reproduisent des modèles antiques, comprennent plusieurs médaillons avec les bustes réunis de deux saints personnages. — De semblables portraits en buste, groupés dans un cadre rond ou rectangulaire, ont dû être fréquents, à la fin de l'antiquité. L'art funéraire, lorsqu'il s'en servait, y réunissait les images des défunts déposés ensemble, p. ex. dans un *loculus* commun (Palmyre, hypogée de 256; Stravoc-mak, *Orient adriaticum*, Frontispice) ou dans un sarcophage « bédome » (cf. le célèbre sarcophage « des deux frères » et surtout ceux de deux époux). Les portraits doubles des martyrs pourraient donc avoir figuré primitivement auprès de leurs tombeaux rapprochés (comme, p. ex., dans le « bédome » de la Platanie auprès de Saint-Sébastien, sur la via Appia, ou dans celui du martyrium d'Antioche — notre pl. XXV, 3) ; à Korykos, pl. XXVI, 2, au lieu d'être réunis dans un même sarcophage, deux martyrs étaient ensevelis dans des cercueils juxtaposés à l'intérieur du martyrium et s'élévaient ainsi par-dessus les figures les plus vénérables des martyrs. Sur ces portraits doubles, voir aussi *infra*, p. 46.

2. Voir, par ex., les trois portraits du cimetiére de Pierre et Marcellin reconstruits par Wilmann (*Monumenti di Roma*, pl. 215), parmi lesquels on a voulu reconnaître les effigies des deux martyrs qui ont donné le nom à la catacombe.

des défunts, sur les mosaïques tombales d'Afrique du Nord et d'Espagne (portraits en pied, debout et de face⁴ ; ainsi qu'aux portraits des trépassés sur les sarcophages (portraits dans des médaillons). Les quelques portraits (portraits des évêques de Milan dont saint Ambroise, qu'on trouve parmi les mosaïques d'un oratoire auprès de Saint-Ambroise⁵ pourraient procéder assez directement de portraits sépéraux de ces prélats. Du moins les traits nettement individuels de ces images donnent beaucoup de vraisemblance à cette dernière hypothèse. Enfin, l'origine funéraire des portraits de quatre saints évêques locaux, dans la crypte de Saint-Germain à Auxerre (ix^e s.)⁶, est absolument certaine. D'une part, ces fresques sont fixées sur les murs d'un local qui servait de mausolée aux évêques auxerrois et, d'autre part, chacun des personnages portraillés est figuré debout sur un socle peint, selon une formule iconographique qu'on trouve, identique, à Mérida (Espagne), appliquée à des portraits funéraires qui décoraient les murs d'un tombeau de la basse époque impériale⁷.

Le thème d'une série de martyrs, hommes et femmes, enfermés dans des médaillons et qui figurent des saints locaux pourrait être lui aussi d'origine funéraire. Je pense, par exemple, aux mosaïques de Saint-Damien à Salonique (pl. XLVIII, XLIX) et de Saint-Vital à Ravenne⁸. Ajoutons que, dans les décorations byzantines du moyen-âge *occident*, les médaillons alignés sur les murs ou sur les arcs sont presque toujours réservés à des martyrs, c'est-à-dire à ceux des saints pour lesquels il est permis de supposer un prototype dans l'art funéraire créé pour le martyrium⁹.

La fresque datant de la deuxième moitié du vi^e s. d'un martyre d'Espagne des « inventions » fréquentes de reliques dans les catacombes de Rome.

1. H. et G. GILBERT, La Basilique de Saint-Damien à Salonique, *Revue d'archéologie*, t. 1, 1907. Mémoires d'Art et d'Archéologie, t. VII, p. 108-9.

2. WILMANN, *Monumenti di Roma*, pl. 214-5.

3. Klap, dans *The Art Bulletin*, XI, 1929, fig. 7 et 8. Cf. BARRY, *Art and Architecture*, pl. XXII, d.

4. J. H. HANSEN, *Mérida. Episcopatus de Mérida, pars I. Sancti Iuliani*, de *Excavationes y Antigüedades*, Madrid, 1917.

5. Portraits des martyrs milanais Germain et Pothier : voir BARRY et GILBERT, *Mosaïques chrétiennes*, fig. 184, p. 164. À partir du vi^e s. et plus tard ce genre de portraits est appliqué aux images de « martyrs » locaux, p. ex. sur les mosaïques de la Chapelle archépiscopale à Ravenne (ibid., fig. 120-129, 134).

6. Plus rarement, ces séries de médaillons, destinés de même à des portraits de saints évêques, p. ex. dans les peintures médiévales à Bayeux ou Tournai (xii^e s.) et à Noyon (xiii^e s. en Belgique) (xix^e s.). Mais ces genres de portraits

Toutefois, dans aucun de ces cas, ni nulle part ailleurs, on ne peut en avoir la certitude, car nous ne disposons d'aucun exemple authentique de portrait de ce genre qui figurerait un martyr et se trouverait auprès de son tombeau. L'évoquerait peut-être — mais sans insister, étant donné sa date et les restaurations qu'elle a subies depuis, — l'image de sainte Agnès (xiii^e s.) dans l'abside de sa basilique romaine¹ et, par conséquent, à quelques pas du saint corps d'Agnès. Cette image a pour nous « l'intérêt de se trouver dans le *martyrium* de la sainte, et de se substituer — dans son abside — à la représentation normale de la martyre en orante qui sait, cependant, si, avant cette image en pied où l'on voit la sainte tenir dans ses deux mains un rouleau fermé, un portrait en orante n'occupait pas le même emplacement ? L'orante du devant d'autel déjà mentionnée, qui est du ix^e siècle, aurait plus de chance de nous conserver l'iconographie du portrait funéraire authentique de la martyre. Et surtout les portraits funéraires de ce type donnent au personnage qu'ils figurent l'allure d'un homme vivant : rien ne les distingue par conséquent des portraits ordinaires en pied ou en buste, des hommes vivants. D'ailleurs, dans le cadre de l'art chrétien, ces mêmes formules ont été employées simultanément pour les martyrs où une influence des portraits funéraires reste toujours possible, et pour le Christ, les prophètes et le groupe des douze apôtres (en pied et en buste dans un médaillon) dont les images n'ont pu d'aucune façon être inspirées par des portraits sépulcraux. Tout compte fait, en présence d'une représentation de martyr

d'évêques sur clipeaux remontent également à des prototypes paléochrétiens (cf. les portraits des papes à Saint-Paul-hors-les-Murs, etc.), et les images, au contraire, pourraient s'inspirer de portraits funéraires. Il va de soi que cette observation ne relève qu'une tendance générale, qui souffre parfois d'exceptions et qui surtout ne concerne que les médaillons représentés en série. De tout temps, les artistes chrétiens ont raffiné dans des cadres ronds des portraits insaisissables quel personnage : cf. p. ex. à Bascu, Abel et un roi-prophète, pl. LVIII, 1), car, dès avant les débuts de l'art chrétien, l'image clipeale avait perdu son caractère exclusivement funéraire (J. ROUX, *Die Imago clipeata*, dans *Studien*, Fribourg, 21, 1937), et déjà on assiste dans les peintures murales paléochrétiennes des portraits de ce genre : cf. l'archevêque Héliodore, dans une maison de Douara, Roussouffiers, *Itala und ihr Art*, pl. XV, 1. Le souvenir de la destination initiale (= funéraire) de l'image clipeale se serait peut-être conservé de mieux dans des images des médaillons en série, parce qu'elles imitent les galeries composées de portraits funéraires indépendants qu'on accrochait autrefois sous le porche des tours.

¹ Reproductions, p. ex. DUBOIS, *Manuel*, I, fig. 170.

conforme au type iconographique qui nous occupe, on ne saurait décider si, oui ou non, elle procède d'un prototype créé dans le cadre de l'art funéraire.

Ce n'est qu'en formulant une hypothèse que je puis pouvoir m'avancer au-delà de cette conclusion. L'absence d'images orientales de ce type auprès des tombeaux des martyrs et, d'autre part, l'analogie des représentations du Christ et d'autres saints personnages, créées en dehors de l'art funéraire, me font croire que l'iconographie chrétienne adoptait surtout cette formule lorsque le besoin de posséder le portrait d'un martyr ne se faisait sentir que longtemps après sa mort. Cela devait se produire surtout à partir de 480 environ et au cours du v^e siècle. On en composait un alors, en recourant à un genre d'image dont la banalité même augmentait la vraisemblance. A mon avis, l'insécurité des rapports de ces images avec l'art funéraire suffit à les exclure du nombre des créations de la phase initiale du culte des martyrs, pendant laquelle l'image du saint ne se distinguait pas du portrait funéraire normal de n'importe quel fidèle.

Les peintures des catacombes, en dehors des paradigmes de salut et des portraits, offrent une dernière catégorie d'images qui préparent l'art du culte des reliques. Dans le cycle sépulcral, ces images rentrent dans le groupe qui illustre le thème du séjour des défunts dans l'ouïs-tombe. Au iv^e siècle, où l'art entreprend de représenter avec plus de précision les premiers pas du juste dans sa carrière posthume, on y voit apparaître des scènes qui le figurent au moment où il pénètre dans l'austral. Il se présente, en effet, devant le tribunal du Seigneur qu'enlacent quelques-uns des assistants mal définis, probablement des apôtres. Via, parfois, ce jugement préliminaire, imaginé d'après le modèle d'un tribunal romain, est complété par des personnages qui, plus auprès du nouveau venu, semblent intervenir en sa faveur. Ils remplissent le rôle d'advocati, et ce rôle appartient aux saints.

1. Bon exemple de cette scène, au cimetière romain de *Nero* : le défunt en orante se tient au bas de l'échelle qui conduit à une estrade. Le Seigneur trône en haut de cette tribune, tandis que deux personnages symétriques enlacent le défunt et tendent vers lui le bras droit, en tenant dans l'autre un rouleau fermé. WILHELM, *Malerei d. Katak.*, pl. 247. — L'un des deux autres textes (épitaphe d'une certaine Glicia, au cimetière romain qui porte son nom) : « *quique pro vobis ante deum intercedit sancti martyris apud deum et Christiani erant advocati* ». DE ROSSI, *Buletin*, 1864, p. 35-36.

BAKERITATION KPH2

autour des martyrs, comme nous en instruisent les textes de l'époque¹. Ces fresques offrent ainsi les plus anciens exemples d'une interprétation monographique directe du thème de l'intercession des saints.

Leur intervention n'a été qu'un seul objet, celui qui convenait aux peintures sépulcrales : aider le fidèle à entrer au Paradis. Ce sont deux fresques d'un mausolée attribué au IV^e siècle (et qui me paraît légèrement postérieur) de la nécropole d'Antinoé² qui offrent la meilleure illustration de cette idée. Le tombeau n'avait été décoré que de deux images : un Christ encadré de deux anges y trône sur le mur de fond de la pièce, tandis que la défunte, une fille de quinze ans appelée Théodora (Ἀπαύλη) vient se placer devant Dieu (sur l'une des parois latérales sous l'arcade de sa tombe), entourée de la Vierge Marie et du martyr égyptien célèbre saint Coluthos (fig. 136). Théodora est représentée de face et en orante, selon la formule consacrée des portraits funéraires les plus anciens. Mais contrairement aux représentations habituelles des catacombes, elle ne se présente pas seule devant le Seigneur, mais flanquée de deux puissants protecteurs. D'un côté, c'est Marie qui semble attester devant le Christ la foi faiblir de la défunte, en montrant un disque (?) sur lequel brille la croix ; de l'autre, le martyr pose la main sur l'épaule de Théodora en la présentant au Seigneur. On reconnaît le signe de protection et de recommandation par lequel de saints personnages introduisent auprès du Roi céleste d'autres saints ou des donateurs, dans les compositions triomphales des églises antiques. Cette fresque précieuse nous fournit ainsi un chaînon qui nous manquait entre l'imagerie proprement sépulcrale et l'iconographie des basiliques romaines ou des chapelles postérieures des monastères égyptiens (v. infra). Mais retenons surtout pour l'instant que la défunte pénètre au Paradis en protégée de la Vierge et plus spécialement d'un martyr.

C'est aussi le sujet d'une fresque célèbre de Domitille (pl. XXXIV, 1) qui le présente cependant d'une façon nouvelle. En effet, au lieu d'expliquer, comme les précédentes, que c'est par leurs prières que les martyrs aident les chré-

tiens à atteindre le royaume du Christ, elle exprime surtout la sollicitude du martyr et montre l'efficacité de son intercession, tout en faisant comprendre la condition à laquelle celui-ci a pu porter son fruit. On y voit, en effet, la défunte, une certaine Veneranda, que la martyre sainte Pétronille fait entrer au Paradis en posant effectivement sa main sur l'épaule de la jeune chrétienne et en lui montrant du geste les livres de l'Écriture. C'est pour avoir suivi leur enseignement que la défunte a pu être sauvee et accueillie par sainte Pétronille. En outre, le geste de montrer ces livres, que fait la martyre, établit peut-être un certain lien entre les carrières religieuses des deux femmes : tandis que Veneranda a mérité du Christ parce qu'elle se laisse guider par ses évangiles, sainte Pétronille, en tant que « martyre », a témoigné de la vérité de la doctrine du Christ, telle qu'elle est consignée dans les mêmes livres de l'Écriture.

Une autre image célèbre, la mosaïque avec saint Laurent, dans le mausolée de Galla Placidia (pl. XXXVII), exprime la même pensée d'une façon qui fait bien ressortir le parallélisme. Le martyr y est représenté en marche vers la passion du Christ : c'est, le que souligne la grande croix que le saint porte sur l'épaule en imitant le geste de Jésus sur le chemin du Calvaire³. L'instrument de sa propre passion,

1. Dans le cadre de l'art chrétien antique, le personnage compositeur par excellence, car si la croix des Laurent, par ses dimensions, sa par sa forme, sa recherche à figurer la croix réelle du Calvaire, d'est une croix sans crochets et exactement pareille que le Christ lui-même portait lui-même (mosaïque de la VI^e s., notamment sur une autre mosaïque romaine, dans la Chapelle archépiscopale et sur un fût de l'église des orthodoxes (Pétronie et Trévis, l'act. évangélique, II, fig. 136-2. A. GROSSE, *L'empire*, pl. XXV), 2. Saint Pierre tient cette croix, sur plusieurs mosaïques dits de la Passion, et sur d'autres qui figurent la « Remise de la loi », on l'emboîte sur la miniature exécutée de l'Ascension, dans l'Évangéliaire de Rabula, sur des évangiles provenant d'Assise Mineure et sur un vitrail du VI^e s., à Chypre (R. GOSWAMI, dans *The Art Bulletin*, 30, 1929, p. 266-279). Un martyr anonyme se change de la même façon, sur un graffiti de la catacombe Saint-Alexandre, via Nomentana (Rm., 1928, fig. 15, 1928, p. 29-30, fig. 48). Partout le croix est posée sur l'épaule d'une façon identique, selon un type monographique emprunté à l'art impérial (GOSWAMI, *l. c.*, p. 238). Il est important, pour l'explication de la mosaïque avec saint Laurent, que, applicable à différents martyrs comme au Christ, cette croix, portée sur l'épaule d'un saint, personnage passant au la valeur d'un symbole, qui est le même dans toutes ces images. De même que son empereur triomphant lors des victoires de ses généraux, tout triomphe des saints revient à la victoire du Christ sur la Mort. On ne pouvait exprimer mieux cette idée, typique pour la basse antiquité, qu'en chargeant le Christ et les saints du même symbole de

1. De Rossi, *Indagini*, 1903, p. 34. Voir aussi Touchet dans *Ann. Arch.*, 1905, 36, p. 103. 2. *Antiquaire*, Rome, 1901, 1, 12. *Archéologie*, Jean GOSWAMI, *Monuments* (Nijmegen, 1905, 1907) *Supplément*, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 3305, 3306, 3307, 3308, 3309, 3310, 3311, 3312, 3313, 3314, 3315, 3316, 3317, 3318, 3319, 3320, 3321, 3322, 3323, 3324, 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331, 3332, 3333, 3334, 3335, 3336, 3337, 3338, 3339, 3340, 3341, 3342, 3343, 3344, 3345, 3346, 3347, 3348, 3349, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354, 3355, 3356, 3357, 3358, 3359, 3360, 3361, 3362, 3363, 3364, 3365, 3366, 3367, 3368, 3369, 3370, 3371, 3372, 3373, 3374, 3375, 3376, 3377, 3378, 3379, 3380, 3381, 3382, 3383, 3384, 3385, 3386, 3387, 3388, 3389, 3390, 3391, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397, 3398, 3399, 3400, 3401, 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408, 3409, 3410, 3411, 3412, 3413, 3414, 3415, 3416, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3422, 3423, 3424, 3425, 3426, 3427, 3428, 3429, 3430, 3431, 3432, 3433, 3434, 3435, 3436, 3437, 3438, 3439, 3440, 3441, 3442, 3443, 3444, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3450, 3451, 3452, 3453, 3454, 3455, 3456, 3457, 3458, 3459, 3460, 3461, 3462, 3463, 3464, 3465, 3466, 3467, 3468, 3469, 3470, 3471, 3472, 3473, 3474, 3475, 3476, 3477, 3478, 3479, 3480, 3481, 3482, 3483, 3484, 3485, 3486, 3487, 3488, 3489, 3490, 3491, 3492, 3493, 3494, 3495, 3496, 3497, 3498, 3499, 3500, 3501, 3502, 3503, 3504, 3505, 3506, 3507, 3508, 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517, 3518, 3519, 3520, 3521, 3522, 3523, 3524, 3525, 3526, 3527, 3528, 3529, 3530, 3531, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3545, 3546, 3547, 3548, 3549, 3550, 3551, 3552, 3553, 3554, 3555, 3556, 3557, 3558, 3559, 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3565, 3566, 3567, 3568, 3569, 3570, 3571, 3572, 3573, 3574, 3575, 3576, 3577, 3578, 3579, 3580, 3581, 3582, 3583, 3584, 3585, 3586, 3587, 3588, 3589, 3590, 3591, 3592, 3593, 3594, 3595, 3596, 3597, 3598, 3599, 3600, 3601, 3602, 3603, 3604, 3605, 3606, 3607, 3608, 3609, 3610, 3611, 3612, 3613, 3614, 3615, 3616, 3617, 3618, 3619, 3620, 3621, 3622, 3623, 3624, 3625, 3626, 3627, 3628, 3629, 3630, 3631, 3632, 3633, 3634, 3635, 3636, 3637, 3638, 3639, 3640,

un gril brûlant, corrobore cette interprétation, en faisant ressortir la valeur exclusivement symbolique de l'instrument de la passion de Jésus mis entre les mains du saint. Mais en outre, et c'est ce qui nous importe en cet endroit, devant l'image du supplice imminent, la mosaïque montre une armoire ouverte, avec les livres des quatre évangiles posés sur les rayons. De même que la croix, ces livres ne prétendent évidemment pas se rapporter à l'événement historique du supplice de saint Laurent (comme le gril et le feu qui le chauffe) — comparable en ceci à beaucoup de compositions du IV^e et du V^e siècle (par exemple aux mosaïques absidiales des basiliques), cette mosaïque combine curieusement le réel et le symbolique, l'image et le commentaire, et ce dernier y sert à expliquer la signification religieuse du supplice qui se prépare. Tandis que la croix portée par le saint doit rappeler la Passion du Christ, — modèle commun des passions de tous les martyrs, — les livres des évangiles évoquent les textes de la doctrine sur la vérité de laquelle saint Laurent porta le « témoignage » qui les conduisit au supplice : « *evangelium Christi unde martyres fiunt* » (s. Cyprien, Épître 38, *Harcl*, 580-581). Dans son ensemble, cette image d'un saint qui souffrira la passion en imitant celle du Christ, et en présence des livres de ses évangiles, offre une espèce d'équivalent iconographique aux expressions « martyr » et « martyre » (dans les deux sens de saint ou sainte, et de supplice).¹

La célèbre mosaïque de Ravenne n'était pas seule d'ailleurs à recourir à ce thème iconographique. Détruite au XVIII^e siècle, une mosaïque paléochrétienne du *martyrium* de Saint-Priscus, à Capoue, en offrait un autre exemple, à en juger

la victoire chrétienne unique. Cf. E. SCHAFER, *Die Heiligen mit dem Kreuz in der altchr.* Kunst, dans *Idem*, *Quart.*, 44, 1936, p. 80-104, où l'on trouvera d'autres exemples iconographiques, parmi lesquels on a. Laurent portant la croix et, au lieu du nimbe, un christon avec A et W (GAMMILLI, *l.c.*, pl. 189, 1). V. aussi, à Saint-Clement, l'inscription qui accompagne l'image de s. Laurent vouant de celle de s. Paul : **DE CRUCE LAVRENTI PAVLO FAMULARE DOCENTI** : « Laurent, erudit de la croix sur laquelle avait prêché Paul ». WILHELM, *Idem*, *Mus. und Materien*, II, p. 523. Une autre explication, très intéressante de cette mosaïque (le retour du Christ pour le Jugement dernier) : W. GEYER, dans *Archaeologische*, 1, 1945, p. 37-39.

1. Autre interprétation de cette mosaïque, que je crois erronée : FLEURY, dans *Bulletin d'Art*, 1931, p. 367-375. Cf. un compte rendu critique dans *Festschrift*, N. S., 2, 1931, p. 65-68. Un résumé des thèses en présence à cette date : J. ZWILGER, dans *Art Acad. Inscr.*, 1934, p. 43-53.

d'après deux gravures assez redondantes qui montrent les sujets de ces peintures et leur distribution (pl. XLIV, 1 et 2). C'est là que, au dessus du groupe des martyrs morts, on aperçoit sur une bande circulaire huit monuments tombaux, dans lesquels on a reconnu depuis longtemps une représentation des *infamia* de quatre livres de l'Ancien et de quatre livres du Nouveau Testament. L'examen de la Main Inerte, auquel les martyrs couronnés dans cet ouvrage avaient témoigné devant le juge. La composition de la coupole qui s'élevait au-dessus de l'abside (pl. XLIV, 2) confirme cette interprétation et explique le nombre de huit livres dans une première série de cadres rectangulaires, on aperçoit, accompagnés de leurs noms, quatre personnages de l'Ancien Testament et les quatre évangélistes. Ils sont groupés deux par deux, de manière à faire ressortir l'unité de la doctrine des deux Testaments. Et comme dans l'abside, mais sous une autre forme, la mosaïque de la coupole place sous cette évocation de l'Écriture, dans d'autres cadres rectangulaires, les portraits des martyrs, en tant que témoins jusqu'à la mort des vérités de la Bible et de l'Évangile.

Nous sommes ainsi en mesure d'enregistrer un nouvel exemple de sujet iconographique qui, sous une forme initiale, avait fait partie du cycle d'images sépulcrales, pour passer ensuite, retouché dans l'iconographie des *martyria*. Pour cette démonstration, la fresque de la catacombe avec sainte Pétronille et Veneranda et celle du mausolée d'Antinoë avec saint Collythos sont doublement précieuses. Car non seulement elles annoncent le motif du martyr rapproché du livre de l'Écriture que nous venons d'examiner, mais aussi l'image du martyr présentant à Dieu un fidèle. A Bonifacia et à Antinoë, comme il convient à des peintures sépulcrales, la protégée des saints est chaque fois une dévotion. Par contre, dans l'iconographie du répertoire des *martyria*, le dévot que le martyr conduit vers le Christ n'est plus nécessairement un trépassé. Mais c'est en cela seulement que la signification des fresques avec Veneranda et avec Théodote se distingue des mosaïques des absides du VI^e siècle, par exemple à Parenzo

1. Les gravures que nous reproduisons avaient paru d'abord dans *Stichon* Moscou, *Sanctuarium Capuanum*, Naples, 1620, p. 134 ; puis dans *Gammill*, *Storia dell'arte cristiana*, pl. 204-205 et De Rossi, *Bulletin*, 1883, pl. 31 et 33 (leur description, *ibid.*, 1884-85, p. 104-125).

ou aux Saints-Cosme-et-Damien de Rome (pl. XLII, 1)¹. Le geste protecteur du martyr qui pose une main sur l'épaule du fidèle, le mouvement large et mesuré avec lequel, de son autre main, il lui montre le Souverain céleste, se reproduisent dans toutes ces images. Pratiquement, l'iconographie du groupe n'évolue pas. Mais en passant des hypogées aux *martyria*, on voit se déplacer l'accent : dans les peintures funéraires, il tombait sur le portrait du protégé ; dans les images des *martyria*, il relèvera la figure du protecteur.

Malgré le caractère fragmentaire de nos sources d'information, les exemples analysés suffisent, je crois, pour rendre certaine la filiation : images sépulcrales — images des *martyria*. Inutile de dire, après ce qui a été signalé plus haut, que cela ne signifie point que tous les sujets du cycle sépulcral ait été transmis au cycle du culte des reliques. Nous avons pu constater seulement que plusieurs images typiques de ce dernier procédaient directement d'images funéraires, qu'elles en font qu'adapter à leurs besoins particuliers. Répétons que cette conclusion essentielle laisse entièrement de côté le témoignage de quelques peintures tardives des catacombes qui, elles, sont au contraire des reflets de l'iconographie déjà formée des *martyria*. L'art des catacombes les vit apparaître lorsque la succès du culte des reliques a transformé en *martyria* certaines salles des cimetières souterrains.

À la lumière de ces premiers résultats de notre enquête, essayons d'élargir le champ de nos observations et voyons si les thèmes de l'imagerie des *martyria*, dans leur ensemble, ne sont pas les mêmes, dans les grandes lignes, que les thèmes de l'art funéraire. Puisque, ou vient de le voir, certaines images de l'une dérivent des types de l'autre, cette dépendance à pu être plus générale, et l'étude des thèmes nous permettra de la vérifier là où, faute de monuments, nous ne pouvons plus établir les filiations immédiates de peinture à peinture.

1. A. NERI, *Vita di Ravenna* (pl. XLII, 1), ce sont des anges qui remplacent les saints dans l'ordre d'intitulaires.

CHAPITRE II

LE MARTYR. THÈME ICONOGRAFIQUE

Le cycle des *martyria* a pour usage principal le portrait du martyr¹. Il est possible que christologiquement ce soit aussi son élément le plus ancien, c'est lui qui offre le pendant iconographique du corps saint à la relique elle-même, le cadavre dans son tombeau n'ayant jamais fait le sujet d'une image chrétienne antique. Cette subtilité même est significative : puisque la dévotion à un tombeau de martyr aboutit au martyr lui-même, l'image qui cherchait à fixer non point l'apparence des choses, mais leur signification profonde, ne figurait pas la dépouille matérielle du saint frappé de mort, mais ce saint lui-même, animé d'une vie intense. Et non ne montre mieux à quel point se trompent Julien lorsqu'il reprochait aux chrétiens de se traîner auprès des tombeaux de morts², le grand fait de ce culte des sépultures, par-dessus tout, empreint d'une sombre grandeur, si elle qu aux yeux des chrétiens nulle part ailleurs n'était-ce mieux que devant les morts la victoire assurée de la vie éternelle. L'imagerie des reliques ne sera donc en aucun cas une imagerie de *memento mori*, mais s'efforcera par tous les moyens dont elle disposera de proclamer la suppression de la mort.

Et tout d'abord, ayant remplacé l'image de la relique par le portrait du saint correspondant, elle ne se bornera généralement pas à mettre sous les yeux du fidèle les traits d'un personnage simplement vivant. Elle voudra faire ressortir sa

1. Nous aurons donc à nous occuper du portrait des saints dans l'antiquité. Mais nous n'en traitons pas séparément, et nous nous en occupons dans la mesure où elle nous semble utile pour le connaissance de l'imagerie épiscopale du portrait du martyr.

2. Julien, *Misopogon*, p. 314 et surtout, *Contre saint Grégoire*, *Contre Basile*, N. p. 335A.

sainteté. Cette tendance n'excluait en principe aucune des formules du portrait que l'art antique employait couramment : il suffisait d'y poser l'accent à l'endroit voulu, pour couler dans des moules ordinaires des images remplies d'une valeur religieuse nouvelle. Ce procédé d'ailleurs n'était point particulier aux artistes chrétiens, et mêmes les moyens techniques qu'ils employaient, les effets qu'ils cherchaient pour exprimer la sainteté de leurs héros, sur leurs portraits, étaient les mêmes ou semblables à ceux que d'autres artistes appliquaient à certains portraits païens de la même époque. Ainsi, pour faire comprendre que le personnage est un saint, un martyr, avant de recourir à d'autres moyens de traduire cette qualité, on lui faisait des yeux démesurément grands et fixant du regard le spectateur. L'effet inmanquable de ce parti est d'évoquer une spiritualité supérieure, une « habitude des hautes pensées », caractéristiques qui conviennent fort bien aux martyrs chrétiens. Mais d'autres que les chrétiens avaient vu, et même avant eux, tout ce qu'on pouvait tirer de l'effet des yeux trop larges regardant fixement le spectateur, mais cela pour faire croire aux facultés surhumaines d'un empereur, à la puissance intelligible d'une divinité, ou tout simplement pour représenter l'âme habitant le corps de n'importe quel mortel. Je compte m'arrêter davantage, dans une autre étude, sur les origines de la signification religieuse initiale de cette formule du portrait, qu'on voit apparaître d'abord en Syrie et appliquer couramment par les peintres hellénistiques de l'époque impériale, à Palmyre, à Doura, en Égypte, et notamment dans les images des dieux ou de leurs fidèles placés devant la divinité. Dans cette dernière catégorie entrent de nombreux portraits funéraires, sur le défunt, par exemple dans la peinture sépulcrale égyptienne, regarde « les yeux dans les yeux » Osiris, roi du pays d'outre-tombe où il vient de pénétrer, sur certaines peintures des enveloppes de momies, le trépassé, introduit par deux divinités, se tient ainsi au seuil du pylône de sa tombe, dans une attitude frontale qui lui permet précisément de ne pas quitter du regard le seigneur de l'au-delà. Osiris lui aussi est représenté de face, mais il faut l'imaginer à la place qu'occupe le spectateur de l'image¹.

1. Il s'agit d'une formule iconographique conventionnelle qu'on voit apparaître au 1^{er} s. sur plusieurs reliefs du temple de Bel à Palmyre et qui sera méconnue par l'art byzantin du moyen âge : les divinités ou le Christ, d'une

celui-ci étant ainsi favorisé par la formule frontale qui nous occupe. Il a en effet l'avantage extrême de contempler le personnage portrésentiel tel qu'il apparaît au regard du dieu. Si, en revanche, il s'agit d'une divinité, d'un genre, d'un empereur, leurs représentations mettent directement leurs traits tels que le dévot du dieu ou le sujet de l'Auguste les aperçoit dans la salle de culte ou d'audience. Enfin, comme je viens de le rappeler, les mêmes yeux larges, au regard rigé, sont appliqués, par extension, à des portraits d'hommes ordinaires qui ne sont pas des images funéraires, et tout d'abord en Orient, même par exemple sur le portrait en fresque d'un simple *actuator* (exemple sur le portrait en Cel exemple, qui atteste le succès de cette formule au 1^{er} siècle, dans un pays d'origine probable, ne contredit en rien l'hypothèse d'une inspiration religieuse. Un portrait qui met aussi latéralement l'accent sur l'effet des yeux suppose la double conviction que la physionomie vaut surtout par l'expression de l'âme qu'elle reflète et que l'âme se reflète dans les yeux : or, c'est l'art aux sources religieuses qui naturellement capte le premier tout ce qui touche à la figuration de l'invisible et de l'impalpable, son domaine principal. Sans doute le portrait grec depuis le 1^{er} et le 2^e siècle avant notre ère a tenu déjà et même en sculpture, à limiter l'expression des yeux et leur attribuant une importance considérable². Mais si remarquables qu'ils soient, dans un portrait de cette époque, les yeux n'y sont pas mieux observés que toutes les autres parties d'une physionomie et c'est à peine si parfois ils y sont plus soulignés. Tandis qu'on contrairement les yeux trop grands des portraits de la basse antiquité, païens et chrétiens, apparaissent généralement sur un visage peu fouillé et qui souvent n'offre aucun autre élément appréciable d'une caractéristique plus poussée du personnage. Pour avoir gardé ces yeux expressifs dans des images aussi dépourvues, il a fallu leur attribuer une fonction

part, et leurs fidèles ou les saints, de l'autre, sont représentés tous de face, c'est-à-dire tels qu'ils se présentent les uns aux autres. Exemples d'enveloppes de momies avec ces images : W. de GUERRE, *Caract. de l'art égypt. pt. XIII*, XV.

1. ROSTOVTCHEFF, *Dura-Europos and its Art* (1938), pl. XV, 1.

2. S. HEDENWALDT, *Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike*, Berlin, 1919, passim et surtout p. 29-30. Les yeux expressifs des portraits comparés aux descriptions de deux phylloptères égyptiens du 1^{er} s., par E. MARE, *Platanograph.*, p. 473 et 502. — τὰς τε ὀφθαλμοὺς ποτὶς ἀνθρώπου τε θεοῦ τε καὶ τὸν ἐνδοχόμενον ἀνθρώπου χαρακτὴρ ἔχον τῶν φυχῶν.

Si d'autres portraits de la basse antiquité représentent aussi des hommes plongés dans la contemplation d'une vision mystique, le martyr est figure en *éternité* de Dieu. Dès lors sa vie terrestre lui a été favorisée par des théophanies, et en particulier au moment qui précède sa mort violente, il a pu apercevoir Dieu, mais surtout depuis qu'il sejourne au Paradis. Il jouit en permanence de la contemplation de Dieu. Or, sous le voile, le martyr, dans ses images antiques et byzantines, devrait être imaginé en règle générale non pas à un moment quelconque de sa carrière terrestre, mais dans son état de béatitude posthume, et cet état se traduit extérieurement par un changement dans l'expression du visage. D'après les *Actes des Apôtres* (II, 14), le protomartyr saint Etienne eut un «*visage d'ange*» au moment où il commença un discours inspiré. A plus forte raison, la grâce

¹⁰ L'usage des premières rimes est, chez FRYNE, bien 1, VI, 9 : la beauté d'un
est contemplative et d'un intérieur : c'est de son être.

L'auteur d'une frénésie paralogistique dans le crypte de Saint-Germain, à travers, à contre-sens sans succès, de traduire cette expression ineffable de son Silence au moment où l'égarement l'emporte. (Rue Dauphine vers abbayes Bréviaire) ; car les mots nous définissent et livrons l'intérieur du cœur. Aut. 7. N°.

La caractéristique de la sainteté, dans une âme, n'est pas de ne pas pécher, mais de ne pas se laisser arrêter par le péché.

Orna, tandis qu'il, dans l'attitude d'un mort, tend le bras, l'âme de l'importeur quel autre personne. De ces scènes, on voit les images en mosaïque des saints Ambrose et Praxiphanes, Victor in *cel d'oro à Milan*, on voit, en fresque, dans la chapelle de Silex, Pygmalion et Somaia (fig. 1, 2), dans les catacombes de Rome et de Naples, sous leurs portraits funéraires en bas-relief, provenant de l'Afrique du Nord ou de l'Égypte, les bustes en stuc, les enduits, les cailloux des martyrs, dont ceux de l'Égypte, les portes de leur vivant. Dans leur album, on trouve, par exemple, aucun essai de les élever au-dessus de la tombe, des statues. Et on pourrait en dire autant de la procession des saints. Ceux qui se vident de hommes au repos, on voit, en bas-relief, comme les défunts des mosaïques. Duval et de l'Afrique d'Espagne, et c'est en qu'un rétrograde dans le monde, peintures murales en Italie et en Égypte (fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785

Les Julia bustina qui l'inscrivent, mais qui ignorent que le personnage honore d'une « patrispie » de Julia, s'élèvent au-dessus d'une zone d'hydreion (Jude 6, 15). Le style de la statue d'Auguste, avec sa couronne, est un modèle antique. Reproduction : 1. 11. 1911. 1. 11. 1911. 1. 11. 1911.

1. Wilkenty Mosquén u. Malerón pl. m. (art. 8.)

² H du COURRAY LA BLANCHE.

[illegible]

un hypogée du III^e siècle à Palmyre¹. Mais le portrait de l'*austrius* de Diocèse, déjà mentionné, est conçu de la même façon, et, comme il n'est point sépulcral, on voit que le buste-portrait peut entrer dans un cadre circulaire n'a pas été nécessairement funéraire des l'époque qui précède les plus anciens portraits chrétiens du même type. C'est de représentations de ce genre que dérivent les groupes de treize médaillons, assez fréquents dans l'art chrétien du VI^e siècle, où l'on voit le Christ et ses douze disciples : Saint-Vital et la chapelle archépiscopale à Ravenne, l'église du Sinai (pl. XII, 2) et les sépultures de Terre Sainte (pl. LXXI, 1) en offrent les exemples les plus célèbres. Dans beaucoup de cas, et surtout lorsqu'on les trouve reproduites sur les murs des églises, ces images représentent simplement une formule canonique du portrait courant.

Le n'est qu'en présence de certains détails particuliers qu'il est permis de reconnaître, dans le portrait-médaille, une signification plus précise et un désir de contribuer à la caractéristique religieuse du personnage portraitisé.

C'est par exemple le cas de la belle mosaïque de la chapelle Saint-Victor à Saint-Ambroise du Milan, qui figure saint Victor à mi-corps, au milieu d'une couronne de fleurs et de fruits (pl. XXXVI, 1). Les deux objets, dans ses mains, qui sont en même temps croix et monogramme (et qui portent les noms des compagnons de la passion de saint Victor), de même que son propre nom qui brille sur la livre que dépeint le saint, et qui par lui-même signifie le triomphe, nous indiquent assez la tendance de l'artiste. Il a voulu que le portrait de saint Victor proclamât son triomphe par la croix, c'est-à-dire par la passion subie au nom du Christ et en répétition de sa passion ; aussi, comme un prince triomphateur, porte-t-il le trophée de sa victoire et le titre de « vainqueur », et que — toujours comme un souverain romain — il a son portrait enfermé dans une couronne de « victoire ». Cette image en médaillon est une image laurale triomphale, et à ce titre à rapprocher non seulement des nombreuses effigies semblables des Augustes, mais aussi, et peut-être davantage encore, des portraits-médailles de l'hypogée de Palmyre. Les images laurales des enseignes des légions romaines étaient essentiellement des portraits

qui affirmait la vertu triomphale inhérente à la fonction de l'empereur romain ; et c'est d'une même signification qu'ils sont chargés lorsqu'ils sont fixés sur les septes, les vêtements de parade et sur d'autres accessoires symboliques du pouvoir impérial. A Palmyre, les portraits funéraires ne sont pas « laurals », mais portés par des Nike qui se tiennent sur la sphère de l'univers, et élève par elles même les figures de triomphateurs. Le triomphe des personnages croyants estralés, à « vaincre la mort en s'élevant après la vie dans le royaume du salut ». C'est une victoire de saint Victor et les autres martyrs, qui ont vaincu la mort, qui ont été glorifiés au moyen de symboles enroulés au même repère de l'art de l'époque impériale et notamment au moyen du médaillon-bouclier avec couronne. En regardant de plus près, on découvre, en outre, que cette couronne réunit quatre éléments différents qui correspondent aux quatre saisons : et les quatre saisons, rapprochées, sont l'image de la succession même des temps : naissance de l'éternité. Le portrait-médaille de saint Victor à Milan représente au vainqueur sur la mort, et la vie éternelle qui en est le fruit.

Sans aller jusqu'à affirmer que tous les portraits-médailles des martyrs les représentent en triomphateurs, relevons la présence, peut-être accidentelle, de ce thème important jusque dans les images du saint ou.

Toujours dans cette série de représentations où le martyr est figuré en dehors de toute scène dramatique, on trouve quelquefois son portrait à mi-corps, même dans les médaillons, mais enfermé dans un cadre rectangulaire. Les images de ce genre n'avaient d'autres prétention que de reproduire les traits du saint personnage. La formule qu'elles adoptent avait été empruntée par les artistes chrétiens aux portraits antiques des figures de Pompéi et de Pausanias², une miniature tardive mais qui reproduit un modèle de basse

1. LAMBERT, *Revue archéologique* (1917), 64-65, fig. 70-72 p. 64-65. 2. DIO, *Revue archéologique*, p. 3-12, 20, 21, 25, 40.

2. Pausanias, *Revue archéologique*, p. 3-12, 20, 21, 25, 40.

3. Pausanias, *Revue archéologique*, p. 3-12, 20, 21, 25, 40.

1. LAMBERT, *Revue archéologique* (1917), 64-65, fig. 70-72 p. 64-65. 2. DIO, *Revue archéologique*, p. 3-12, 20, 21, 25, 40.

2. Pausanias, *Revue archéologique*, p. 3-12, 20, 21, 25, 40.

3. Pausanias, *Revue archéologique*, p. 3-12, 20, 21, 25, 40.

antiquité (Pl. 27, 9230) offrent des exemples de portraits de personnages laïques, figurés en buste dans un cadre rectangulaire. Depuis le VI^e siècle au plus tard les portraits des saints sur des planchettes de bois adoptent le même parti, en inaugurant le type normal de l'icône du moyen âge. Par le jeu du hasard, les deux exemples conservés les plus anciens en offrent une variante assez rare, mais qui a persisté à travers les siècles : deux saints figurés à mi-corps y sont enfermés dans un même cadre (pl. LX, 17). Tandis que l'art antique paie le groupement ainsi les membres d'une même famille, deux époux ou deux frères, les peintres chrétiens réunissent de la même façon les saints Serge et Bacchus, frères par le martyre, que l'Eglise commémorait simultanément ou d'autres saints que la mort pendant une même persécution ou le culte relégué le même jour, avaient rapprochés d'une façon analogue. Une fresque un peu postérieure, à Baoult, en Égypte, reproduit une autre icône sur bois où deux membres d'une autre famille semblable avaient été figurés d'une façon identique¹. Des portraits collectifs de ce genre, où les personnages étaient soit groupés deux par deux et même par trois dans un cadre rond, soit figurés debout côte à côte, ont dû être assez fréquents, à l'époque la plus ancienne. À preuve, des reproductions médiévales de ces portraits d'après des originaux perdus de la basse antiquité². Tous ces types d'images de saints, isolés ou groupés en « familles » de compagnons de martyre, dérivent visiblement de formules courantes du portrait antique.

Après les portraits en pied et à mi-corps avec leurs variantes et toujours dans la série des images où le martyr apparaît seul, en dehors de toute action dramatique, le voici encore — dans quelques représentations très rares — siégeant sur un banc ou sur un fauteuil, ou bien debout et en prière devant un siège. Le saint ou le fidèle qui trône ainsi ou s'approche du siège est certainement imaginé séjournant au Paradis. Pour le faire mieux comprendre, on représente quelquefois

entre deux fauchons³ après par des bas-reliefs ou des mosaïques qui est vide : « est celui du Christ. Je ne n'ai pas pu trouver à ses apôtres et à tous ses fidèles ? » Ailleurs, le trône pour le juste est au fond d'un sanctuaire, derrière une « porte de salut », et cet emplacement, derrière une « porte de salut » dans le monde de l'au-delà, une image du fidèle ou du saint seigneur solennellement sur un fauteuil s'exerce dans point la puissance, comme dans les portraits officiels des empereurs et sur les images du Christ-messie. À saint Augustin (Sermon 213, 4)⁴, il faut voir dans cette iconographie une figuration du personnage qui habite le Paradis, devenu sa demeure : « *Quid est ibi sedes? ibi habitat, sedes enim dicuntur ubi quisque habitat* ». Dans l'art chrétien de l'antiquité, en dehors d'une description dans les *Miracula* de s. Démétrios, il n'y a que quelques fresques de Baoult, qui nous conservent des exemples de cette iconographie appliquée à des saints, et notamment à trois saints laïques, Apollon, Phil et Anouph qui, dans plusieurs chapelles, sont figurés d'une façon identique, assis côte à côte sur le même banc (pl. LIX, 2). Un ou deux anges ou hommes derrière saint Apollon « ami des anges », tandis que d'autres personnages bienheureux dont le nombre change de fresque à fresque, sont représentés debout et encadrent les trois saints principaux. C'est extérieurement une formule typique de l'art princier de la basse antiquité : au centre, le ou les souverains trônant / des deux côtés du siège, groupes symétriques de personnages debout. Mais le motif essentiel de ces saints moines est la *sedes* qu'ils occupent dans leur demeure paradisiaque, et une légende égypte, on l'a dit, qualifiée de sièges préparés au ciel pour tous les moines d'un convent, autorise à étendre aux fresques d'un monastère

1. Grande mosaïque, sur une dalle de marbre trouvée dans une sépulture de l'église. *Inscr. Christ. Urbis Romae*, N. S. 1, n° 1821, p. 100. D'abord mentionné dans *Bull. Arch. Inst.*, 6, 1909, p. 215 et suiv., fig. 3. Cf. Klotz, *Die Katakomben im Tolenkloster der heidnischen u. christlichen Ägypten*, Münster, Weidmann, 1927.

2. Pl. I, 38, 1002.

3. *Miracula s. Demetrii*, 84. Migne, P. G., 116, 120, 1207. Deux autres fois, le saint apparaît assis sur un trône, et le vergetaire ajoute : « *Id est quod le Reges sur les moines* », d'autres exemples du martyr trônant, dans une fresque des reliquaires de Sainte-Foy-de-Compey (c. 400-450).

4. *Quintus, L'empereur*, pl. XXIX, 32.

1. Cette mosaïque, inédite, rappelle la peinture de Baoult (voy. note précédente), en outre y est représenté dans son atelier (sur le mur d'accompagnement au portrait dans un cadre rectangulaire).

2. Cf. les exemples cités p. 30, note 1.

3. Surtout 1, 4 dans un exemple de portrait en pied, avec deux personnages (Théodore dans un cadre, André (Théodore et Damien). Au moyen âge, Pierre et Paul, Georges et Démétrios, les deux Théodore, Constantin et Hélène, etc. L'ensemble des groupes analogues d'un type constant.

egyptien l'exégèse établie d'après des monuments de Numé. Nous avons vu plus haut que le portrait du martyr en orante était l'un des plus fréquents, à l'époque ancienne, et qu'il dérivait d'un type courant du portrait funéraire antique. Y aurait-il une raison d'ordre religieux qui aurait assuré à cette façon de figurer le martyr un succès aussi général et durable, ou bien le prestige des plus anciennes images, auprès des tombeaux des saints, a-t-il suffi pour en faire comme l'image par excellence du martyr ?

On ne saurait répondre à cette question qu'à propos d'un certain nombre de représentations, où des indications supplémentaires permettent de préciser la signification religieuse des images, qui d'ailleurs, on le verra, ne semble pas avoir été partout la même. Ainsi, certaines représentations archaïques se tiennent très près des thèmes de l'iconographie sépulcrale. Sur une médaille de plomb du Museo Sacro qui figure le martyre de saint Laurent, c'est l'âme du saint qui est figurée en orante¹. On y voit en effet une figure aux bras levés représentée à mi-corps, qui semble sortir du corps du martyr étendu sur son gril et s'élever vers le ciel. Il s'agit bien de l'âme, un lémon du supplice des martyrs Valérien et Tiburce *videt egredientes animas eorum de corporibus, quasi reginas de Thalamis*. Or, au-dessus de l'orante de la médaille, une main divine lui tend une couronne². Il s'agit donc d'une représentation de la récompense posthume du martyr pour sa victoire. Un relief maladroît sur un seau à eau bénite du *iv* siècle, s'inspire de la même idée en figurant côte à côte une orante frontale et une Nike qui lui tend la couronne³.

Mais c'est surtout dans la composition absidiale que le martyr-orante fait partie d'une image triomphale. Dans l'oratoire cimétiel de Sainte-Félicité à Rome (pl. XIX, 1), où un Christ couronne la sainte, c'est la victoire de celle-ci qui est le thème principal de la composition. A Saint-Apollinaire-in-Classis, le martyr-orante est surmonté du signe du triomphe du Christ (pl. XXI, 1) : il se trouve ainsi associé à la victoire du Sauveur. Dans les deux cas, la prière du saint, à laquelle on fait allusion par son geste d'orante, accompagne l'image idéale de la récompense du saint pour son exploit.

¹ Tomen d'or. *Matthaei in Pieve*. - W. Telf, *Koptische Heiligen und Märtyrer*.

² *Archäolog. II*, Rome, 1936, p. 26-27.

³ *Die Kunst, Romantik* 1907, n° 6, p. 80.

⁴ 1862.

⁵ 1881, p. 77 et suiv.

Or, celui-ci coïncide avec son martyre, moment de la victoire et du couronnement, que les hagiographes font précéder effectivement d'une suprême prière du saint. C'est ce moment, celui qui précède immédiatement l'exécution, qui reçoit une importance exceptionnelle dans la carrière du saint et le consacre dans sa qualité de martyr, puisque c'est alors qu'il lui arrive souvent d'avoir une vision de Dieu, d'entendre sa voix, et de sentir la grâce divine descendre en lui, pour lui donner les forces de témoigner du Christ au milieu des tourments. Ainsi, ceux qui représentaient le martyr avec les yeux grands ouverts sur l'au-delà et Dieu, et ceux qui le figuraient avec le geste de l'orante couronné par Dieu pouvaient faire allusion au même moment sublime qui éternellement caractérise le mieux la sainteté du martyr.

Les *Actes* d'un martyr persan du *vii* siècle, en décrivant les derniers moments d'un certain saint Georges (p. 615), signalent expressément ses bras levés vers le ciel au moment où, avant d'expirer, il confesse solennellement le Christ et prononce le Trisagion¹. Ainsi, sans perdre contact avec le thème de la mort du saint (puisque le triomphe du martyr se place au moment de son supplice), des images idéales des martyrs-morts s'en détachent cependant et cherchent à exprimer les caractéristiques propres du martyr.

On peut reconnaître une évolution semblable en observant d'abord, sur une dalle funéraire romane, une fruste épitaphe accompagnée des mots *in pace*, qui se tient devant un déambulatoire d'église, puis certaines peintures murales nées à Rémiremont et à Baugy, où des martyrs-orantes sont représentés d'une façon analogue, mais en dehors de l'iconographie sépulcrale. L'orante de la dalle est inscrite au moment où elle pénètre dans la cité céleste, à laquelle on a donné l'aspect d'un intérieur de saintuaire, avec ses colonnes, les arceaux allongés, et, sur l'emplacement du « hour », un ange ycle qui attend le défunt. Or, l'architecture de cette composition rappelle de près celles qui s'élèvent derrière les vestes sur les mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique (pl. XXXII). Ici encore, par conséquent, il s'agit d'une vision ou, plutôt, de la Jérusalem céleste. Mais les personnages qui y sont représentés, cette fois des martyrs authentiques dont nous

¹ *Hist. d. Kirchengesch.*, B4/71. *Actes persans* (Martyrs des Perses), 461-463, p. 367.

² Cf. p. 47.

Déjà dans l'antiquité chrétienne on avait observé que les

2. Elle figure une orante [probablement la martyre Emmerenzienne dont le corps reposait dans celle calcaïque] qui elle-même reçoit l'adoration de deux pèlerins en proskynèse. *Mon. Arch. Crist.* 10, 1923, p. 7-16.

« Lorsque, par extension, on avait évoqué, Pierre Chrysogone, (et représenté ademas manibus, deux) abbés de Saint-Jean-Evangéliste, à Ravenna (fondation de Stella Placidia), un auteur postérieur, Agnellus, a pu croire que ce geste représentait la prière sacerdotale (*quasi missae ranti*), et que l'empilement de l'image du saint évêque s'expliquait par la proximité du trône épiscopal (*quasi super pontificis supra sedem ubi pontifex sedet*). AGNELUS, *ibid.* Pontif. *Recl. Pav.* Migne, P. L. 166, 516.

bras du Christ sur la croix sembleraient s'étendre symétriquement l'un comme des ailes protectrices. Le geste de la prière d'intercession pour nous s'assimile à celui de la protection. On peut le reconnaître, tout d'abord, chez le Christ lui-même, dans les Crucifixions archaïques où le bras est étendu comme le vent debout et les Crucifixions archaïques où le bras est légèrement pliés aux coudes sur les deux bras étendus sur les ampoules pulementaires, sur les postes de Saint-Sébastien, celle d'un orant *sic*, où il était cout, pour le Christ, le renouvellement la passion des Crucifix, pour un mort violent comme une évocation du crucifiement. Cette position est évidente sur les représentations où les bras étendus du saint sont joints plus aux coudes et forment une ligne qui s'appuie de l'horizontale — une petite stèle syrienne au 1^{er} siècle — la figure saint Symeon Stylite offre le meilleur exemple antique de cette variante (fig. 139). Le saint y paraît comme balaie d'une croix invisible, de tout point visible au Christ dans son long *colobium*, tel qu'on le trouve dans les Crucifiements et notamment sur certains crucifix orientaux. Mais l'assimilation du saint-orant avec le crucifix se laisse le mieux démontrer par des images de saints qui, personnellement, ont des croix d'origine orientale (comme les croix néo-byzantines, les croix d'empereurs etc.) ou y ont vécu (comme

1. S. ELLIOTT [de Apocal., 83] commentant Apoc. 12-14 (les trois vases du grand sigle) : «...τοὺς τρεῖς εἰς ἑαυτὸν Ἰησοῦν κἀν, ὁ ἀποκάλυψας τὰς ἀγίας χεῖρας, ἐπὶ τοῖς ἑξήκω φηλοῦσι δύο παύσεις . προσελθόντες οὕτως τοὺς εἰς αὐτὸν πιστεύουσιν καὶ συνεβῆσαν ὡς ἑνὶ σώματι » (Apostolic Prophecy, 1, 2, p. 47).

2. P. Puzosky. *Le calendrier parisien à la fin du moyen âge*, Paris, 1933, p. 287-2, fig. 28.

[illegible]

[illegible]

Pour les iconographes, la voie qu'ils avaient à choisir n'était pas seulement indiquée par ces habitudes de langage qui fixèrent si bien certains rapprochements entre Dieu et le monarque, entre l'au-delà et un royaume, que, aujourd'hui encore, un chrétien ne saurait les éliminer entièrement. L'artiste chrétien avait aussi sous ses yeux tout un répertoire d'images, moitié historiques, moitié symboliques que l'art officiel des cours monarchiques avait élaborées peu à peu et que l'art palatin de l'Empire romain avait porté à sa plus grande floraison, à l'époque même où les martyrs firent leur apparition dans l'imagerie chrétienne¹. Docilement, les

2. CHANAR, *L. imperator*, possum P. SUMANN, *Das Herrscherbild in d. Kunst d. Mittelalters*, Jena Hist. Warburg, Vorträge 1922-1923, 1, 1924, p. 134.

Lorsque le culte des martyrs et de leurs reliques invita les chrétiens à introduire les saints dans des compositions de ce genre, c'est-à-dire vers la fin du *xv*^e siècle, ils les firent entrer simultanément dans plusieurs types d'images de leur souverain céleste.

Le sujet du *Couronnement* offre plusieurs variantes. Partout c'est le Christ offrant la couronne au martyr, comme dans la mosaïque de saint Victor à Milan (pl. XXXVI). C'est aussi le thème de la fresque du *martyrium* souterrain de sainte Fécunde (pl. XIX).

[illegible][illegible]

1). Mais ailleurs, comme dans la mosaïque grandiose de Saint-Apollinaire-le-Nouveau, à Ravenne (pl. XI.VI), ce sont des théories de saints et de saintes qui présentent leur couronne au Souverain céleste. Enfin, le martyr peut être figuré, la couronne en main ou posée devant lui, sans qu'on puisse dire avec certitude si elle lui avait été décernée par le Christ, ou si elle devait servir comme offrande du martyr lui-même à son Dieu. C'est le cas, par exemple, des images de plusieurs martyrs anonymes, du baptistère de Naples (v^e s. - pl. LI, 1).

Toutes les figurations de ce genre appartiennent, directement ou non, au vaste groupe de compositions triomphales, et l'art monarchique romain en particulier connaît aussi bien le motif de la couronne qu'une main divine descend du ciel sur la tête du triomphateur, que la formule de la procession de personnages qui apportent au souverain victorieux des couronnes, en signe de leur soumission à son pouvoir suprême¹. Quant au type d'image que reproduisent les mosaïques du baptistère de Naples, il se rattache de toute façon à l'iconographie des vainqueurs (vainqueurs aux concours, ou au cirque, plutôt qu'en combat), sans que la qualité de celui à qui ils doivent leur couronne soit nettement indiquée sur l'image même. C'est pourquoi à Naples, tout au moins, tous les martyrs avec couronne représentés sur le pourtour de la coupole encadrent un médaillon central, où brille un symbole du Christ. Le Souverain ne manque donc pas à cette figuration symbolique du couronnement, mais on n'en retrouve l'image qu'en considérant la mosaïque entière de la coupole comme une composition unique.

Sur le couvercle d'un reliquaire d'argent du v^e siècle provenant d'Afrique et conservé au Museo Sacro du Vatican (pl. LXVI, 2) on retrouve un personnage juvénile la couronne à la main. Il s'apparente aux martyrs de la mosaïque de Naples, mais cette fois c'est le Christ lui-même, car il pose les pieds sur le terre paradisiaque, aux quatre sources traditionnelles, et deux cierges allumés encadrent le Souverain céleste, comme sur terre ils entouraient le monarque ou son image sacrée. Or non seulement ce Christ tient dans ses mains une couronne, sans qu'on sache s'il vient de la recevoir ou s'il se propose de la remettre à un martyr, mais on voit en outre au-dessus de sa tête, une Main Divine lui tendre une

autre couronne. On ne saurait imaginer une assimilation plus complète de l'iconographie du Christ et du martyr. Fiers, sur un reliquaire, d'est au fond, auprès des ossements de martyrs, *membra Christi*, l'image du Christ-martyr. Quant à l'identification sur le rôle de la couronne dans les mains de ce Christ-martyr et des martyrs de la mosaïque de Naples, sans qu'on puisse le garantir, elle pourrait correspondre à une idée plus profonde. Comme le dit saint Cyprien (Epist., 18, 3): *Domine... ipse in certamine agnosce nos et coronam et coronatur*, et plus immédiate, imitent ou renouvellent, dans leur passion et leur victoire, la mort et la résurrection triomphale du Christ. Chacune de leurs victoires étant la victoire, les saints apportent au Seigneur leurs épigrammes comme autant de trophées ou de pièces de l'ancien *avancement* offert à celui qui, selon la doctrine du monarque triomphateur, vainc dans ou par ses serviteurs. Les martyrs, en apportant des couronnes au Christ, font comme les anges qui, sur certaines peintures, rendent le même hommage au souverain suprême, à qui au bout du compte remonte toute victoire. Dans plusieurs de ses poésies dédiées aux martyrs le pape Damase déclare qu'ils *portent Christi triumphus, meritis Christi triumphant*², autrement dit, les martyrs portent les trophées du Christ et ne sont que des *coniles crues meritis*, tandis que c'est le Christ, c'est sa croix qui, tout comme l'empereur triomphateur, célèbre le triomphe à la suite des victoires des martyrs. Seulement, cette idée n'exclut point une autre, qui à nos yeux aurait pu paraître incompatible avec la première: le même pape Damase, dans une autre pièce de ses *innoventions* rimées aux martyrs (n° 49), les appelle eux-mêmes *victores* et affirme qu'ils ont bien gagné la couronne ou la palme³. Bref, si les images du couronnement permettent parfois deux interprétations distinctes, la doctrine antérieure ne connaît l'une et l'autre et justifie même l'équivalence de cette iconographie. Il est d'autant plus intéressant d'observer que, contrairement aux exemples chrétiens, le prototype païen de la formule iconographique adoptée à Naples est

1. Cassel, dans *Rev. Hist.*, 171, 1832, p. 19.

2. *Ibid.*, Damase *epigrammiste* Leipzig, 1865, cm. s. 22, 30, C. 49, 50, 52, n° 12.

3. *Ibid.*, n° 49. Je choisis ce texte parmi beaucoup d'autres analogues parce que, sorti de la plume du même auteur, il fait mieux apparaître le parallélisme effectif des deux idées qui sembleraient incompatibles.

parfaitement clair. Il figure le gladiateur brandissant dans sa droite levée, en signe de victoire, la couronne qui la consacrait. Adoptée par les chrétiens, à la faveur des comparaisons fréquentes, depuis saint Paul, du chrétien parfait au vainqueur de l'arène, cette image fut d'abord reprise sans modification notable, comme le prouve un modeste relief qui décore, à côté d'autres, un gobelet du IV^e siècle pour eau bénite, provenant de Cyrénaïque. Dans une scène de triomphe mystique, le personnage chrétien y porte encore le costume de gladiateur, et son geste a toute la franchise du mouvement traditionnel du triomphateur¹. Or, l'image de la mosaïque de Naples (pl. LI, 1), reproduit trait pour trait ce type iconographique, y compris le rippe qui se dresse à côté de lui, sauf que le vêtement idéal du martyr ou du chrétien parfait est venu remplacer le costume du gladiateur, et que son geste, devenu moins brutal, ne se laisse plus interpréter avec certitude.

En résumé, c'est au Christ, d'une part, que remonte toute victoire des martyrs; mais, d'autre part, c'est de lui seulement qu'elle peut aussi descendre sur ses serviteurs fidèles. Les couronnes que reçoit le Christ proclament le triomphe du Souverain par les martyrs; celles qu'il distribue figurent les récompenses du même souverain à ceux qui ont triomphé en son nom. Le mouvement peut donc être ascendant et descendant; mais partout, dans ces images, la couronne est un thème calqué sur des types de l'iconographie triomphale.

Ce premier thème issu de l'imagerie monarchique est plus fréquent en Occident qu'en Orient, à la juger d'après les monuments que je connais. Mais l'art oriental ne l'ignore point. Il suffira que je mentionne une fresque de Raoult (pl. L, 2)², étroitement apparentée à la mosaïque célèbre de

1. De Rossi, *Bull. Inst.*, 1867, n° 6, planche et étude du thème iconographique du gladiateur victorieux. Un type voisin (gladiateur debout et de face tenant une palme, à côté d'un bucher posé à terre) - 3. Rouart, *Les gladiateurs dans l'orient grec* (1940), p. 47 et suiv., pl. XIX et suiv. Pour les images des martyrs dans les églises, *Cronica de Jersusalem*, 3, 10 et 13, 91, qui compare la tétrastyle des néophytes (symbole de la foi, acclamation du Christ) à celui du martyr au moment de son exécution.

2. C'est pour l'avoir signalé que M. Borghesi a pu nier, contre toute évidence, que la portrait de saint Victor, dans la coupole de son sanctuaire de Milan (pl. XXXVI, 1), représentât effectivement ce martyr (cf. note p. 44, et qu'il y redonne aussi une image du Christ (Ambrosius 15, 1939, p. 149-156, d'après une note dans *Her. arch. crist.*, 15, 1928, p. 384).

3. Autre exemple du même genre, dans l'iconographie copte d'Orient: une martyre, sainte Justine, est représentée exactement comme sur les peintures

l'oratoire Saint-Venance au Latran (pl. XI, 11). Sur la peinture copte comme sur l'image romaine on voit plusieurs martyrs alignés de part et d'autre d'une composition équilibrée dont le Christ et la Vierge en majesté occupent le milieu. Les martyrs portent des vêtements de parade, amples et riches. Ceux des saints dalmates, au Latran, sont pour la plupart des vêtements de dignitaires de la cour impériale du I^{er} siècle. Plus sommaires à Raoult, ils ne semblent imiter des costumes analogues. Dans les deux images les martyrs portent, posés sur un pan de ces manteaux de parade, des couronnes d'or ornées de pierres précieuses qu'ils sont censés présenter au souverain céleste figuré dans le fond de l'abside voisine. Les deux peintures, mais surtout celle du Latran, par la solennelle majesté des attitudes et des gestes, par la coupe et le rythme des costumes, rejoignent directement les images des réceptions du Palais Sacré. Et on comprend dès lors pourquoi l'exemple romain est plus parfait en ce sens et pourquoi dans l'art italique il y a plus d'images inspirées par le thème triomphal du couronnement: à Rome, à Ravenne, en Italie et aussi à Constantinople, mais les monuments de ce genre ont tous disparu dans la capitale byzantine, l'art impérial étant beaucoup plus connu et plus familier aux artistes que dans les lointaines provinces d'Asie et d'Égypte³.

Il paraît assez normal, dans ces conditions, que les quelques exemples d'un autre thème d'inspiration analogue soient enregistrés en Italie. Il ne s'agit que d'une variante du thème précédent, mais qui plastiquement se sépare nettement des autres. Je pense à la procession solennelle des martyrs et martyres qui s'avancent d'un pas lent et étudé, comme dans une réception à la *domus sacra* des Augustes, vers le trône du Souverain céleste. La mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne (pl. XLVI, 1 et 2) offre un développement exceptionnel de ce thème, qui doit peut-être l'ampleur de sa composition à la nécessité où se sont trouvés les Ravennates

de Raoult et du Latran (costume de cour, couronne en orfèvrerie sur le dos, revêtement d'un pan du manteau) sur une miniature grecque du IX^e s., de style oriental (peut-être, probablement de Syrie-Palestine). A. Grabar, *Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrase* (Ambr. 1910), Paris, 1942, pl. XXV, 2.

3. N'empêche que le provincialisme même de l'art, dans les régions éloignées des capitales, et où les images officielles des empereurs n'avaient pas cours, a pu contribuer à maintenir des types inspirés par le monarque en personne, à peu près tels que dans les grands centres. Voir supra l'imagerie impériale, plus longtemps que dans les grands centres. Voir supra.

un remède par des longer-arthroses, dans une dévotion à Notre-Dame, les uns de la vie palatine sous le prince arrien Théodora, après que la ressemblance justement en «libère» l'événement. Plus tard à Sainte-Praxède de Rome et dans une composition plus modeste — un *marquetum* miniature de Saint Zénon qui y est joint, en reproduisant le même thème, que les fresques de l'Ilabe n'annonceraient pas si sûrement. L'inscription dédicatoire de Natus, l'élégant sur la façade de la cathédrale de Saint-André, à Bâle, prouve que le thème du premier des marquetum pouvait être interprété de plusieurs façons différentes.

Cette musique de facente a été créée d'abord par les moines qui portaient à la Vierge et à son enfant des *præsentia*, probablement des couronnes, leur rappelant aux leurs souffrances, à leurs peurs en voyant les instruments de leurs supplices respectifs. La belle mosaïque postérieure de deux siècles, qui, dans l'abside de Sainte Agnès, figure cette sainte, une couronne sur la tête et les flammes du bûcher de son supplice à ses pieds, pourrait nous donner une idée de ces peintures disparues du *v^e* siècle, d'autant plus que la mosaïque actuelle de Sainte Agnès reproduit probablement une image plus ancienne, qui occupait l'abside primitive de la même basilique. Mais le motif de la procession y manque, tandis que l'absence d'une composition de ce genre nous paraît en fait une des premières années du *v^e* siècle. Nous voyons en effet dans l'épigraphie d'un certain Panagiotis (qui probablement est Di) qui fut fait entrer à Vaison, dans une église de Saint-Vincent qui lui avait fondé

Si magis paltronis
 Marlyribus querenda quibus saculissimus ecce
 Cui oneris paribusque sacris Vincendum ambit
 Hoc uidetur, serualque domum dominumque turber
 A turberis, tamen prechens de summo auro⁴.

1. Les Hurler et l'éléphant. Atlas chert fig 295-M, 302, 304 - 1. Les fresques de Saint Apollinaire, en Italie (en haut), contiennent encore à représenter ces animaux de grande Ex. Saint-Laurent de Vulturara, Saint-Etienne de Nept etc. (en bas). 1. art dans l'Europe chrétienne (1914) fig 26, 72, 119

J. J. Thoms, / L. c. 1 - 076 — L'inscriptum a été reproduit récemment
par M. H. Schreiner, Dictionnaire des noms de la Haute-Loire, n. 93.

1. - sur BERNARD et GASTROT, *Mus. christ.* p. 186. Les instruments de la messe de St. Agn. représentent les instruments employés par Bernabé, apparemment

que [INTERVIST] *virginas en villa de mariposa*.

[illegible]

Même influence de l'immense arc d'expansion en se détachant un troisième type géométrique : au moment où le quartet approche enfin du trône de Dieu, il est arrêté par des cordes d'un grade supérieur, qui se lient à ces chords manifestes.

1. *Die laude sanitarum*, ch. 12. *Migne*, P. L., 20: 484-88; et ch. 6, col. 110
ad ordinem vestire murelatis. *ustrum* *plena* *peccatum*.

2) *Trichostema* (*Triglocha*) dit cufle cheolice (Lam., p. 53) — cu tranchesele
reduse, dans l'agile au chuintant des hymnes de triomphe. Ambrun, com.
Du *magnum* in *caelum* etc.

[illegible]

adorateurs n'apportent rien, ne reçoivent rien, et se consacrent
comme pénitents pour l'éternité; le même est d'Orient
connait aussi les compositions ou des saints ascétiques et
louent le Seigneur ou séjourner auprès de lui au Paradis.
Mais là encore, martyrs et autres saints, chacun à sa place dans
le « chœur » réservé à son rang, tout en applaudant le Christ,
se vénéraient par l'immobilité même de leur corps, de leurs
bras, de leurs regards. Nous vivons par Antonin Marcellin
et par saint Grégoire de Nazianze, que cette immobilité avait
été recherchée autant par les empereurs du IV^e siècle que
par les moines des chrétiens. Grégoire de Nazianze
s'enthousiasme en évoquant l'immobilité sculpte de saint
Basile, à un moment où il aurait dû, naturellement, faire
paraître son émotion : il restait « sans un mouvement du
corps, des yeux, de la pensée... et, plus dire, dressé comme une stèle en l'honneur de Dieu et de l'esprit », (*ὁμοῦ καὶ τὸ
σώμα καὶ οὐκ ὅτι σπῆναι καὶ τὰς δυνάμεις... ἐκστατικῶς, τοὺς σφύρας
ἐκείνους καὶ κατὰ δύναμις*) (*Eloge de Basile*, ...).

Cette immobilité, qui devait faire croire aux spectateurs à l'impassibilité surhumaine du personnage, a été rendue parfaite, avant la même raison d'être dans l'héroglyphique des martyrs, et servait par conséquent à représenter la sainteté, tout comme les grands yeux largement ouverts et les bras levés au ciel (v. supra, p. 41, 48). C'est l'Orient grec et semitique qui semble avoir tiré le plus grand parti du motif de l'immobilité et de la tension nerveuse qui en résulte pour exprimer l'état de béatitude des héros du Paradis. Car c'est bien cet état que les arts chrétiens d'Orient cherchent à traduire dans leurs images des saints, et les figures byzantines, par exemple, diffèrent sur ce point de la plupart des images analogues de l'art latin. Jean Domeneque définit exactement le caractère des images grecs et le justifie : « Ils (les saints) sont représentés dans l'état de béatitude, revêtus de la splendeur divine qui leur est propre depuis leur martyre. Les représentés dans l'état corporel qui se succède

«...et dans l'ordre des principes, c'est-à-dire, dans l'ordre de la connaissance, les hommes ne manquent pas à leur devoir, et se rendent à la présentation, non-donne de saint, d'une Main droite, et d'un baryte du Christ au encore, d'un aspect vaillant, qui laissent la connaissance au martyr. Quant au thème de la présentation, il avait été tenté de le déduire de l'Épître de Cassin, en l'absence, nous l'avons introduit, au surplus de la Vierge sainte, faisant le fondateur de l'église, l'évêque Marcellus, qui les offrait au martyr. C'est sous de Cassin, ad. Hominem, p. 40-47. Οὐτως οὖν καὶ τὸν ἑαυτοῦ, οἱ ἄγγελοι, ἐν ἁγίοις ἀναγινώσκοντες ἡμετέρας καὶ ἡμεῶν αὐτῶν. Ὁ δὲ ἄγγελος, οὗ τοῦτοιοῦτο ἡμετέρας, οὗ τοῦτοιοῦτο, τὴν ἁγίαν αὐτοῦ. Ὁ δὲ ἄγγελος, οὗ τοῦτοιοῦτο ἡμετέρας, οὗ τοῦτοιοῦτο, τὴν ἁγίαν αὐτοῦ. Ὁ δὲ ἄγγελος, οὗ τοῦτοιοῦτο ἡμετέρας, οὗ τοῦτοιοῦτο, τὴν ἁγίαν αὐτοῦ.

1. Les symboles du Christ trônant sont le plus souvent les apôtres. La Vierge est encadrée d'anges, voir, p. ex., la composition centrale du *« septuaginta »* dans *« l'Évangile de la Vierge »* (1174).

2. Voir les Jugements Derniers, les Dents, les Illustrations des principes religieux.

3. *Angustula* (Constantia) il est vrai pour la première fois à Paris.
corbis appellatus. Iulem se lampus *semellum* *malesin* *p* *malesin* *malesin*
atensens. il d'ira *corbis* *il* *tanquam* *figmentum* *quod* *est* *Acum* *Martian*
16. 10. 2 et al.

sur terre, c'est leur enlever l'honneur dont ils jouissent chez Dieu depuis qu'ils séjournent auprès de lui¹.

Cette doctrine repose sur une tradition qu'on trouve à Byzance depuis saint Jean Chrysostome. Parlant du corps de saint Paul dans son tombeau, qu'on voudrait embrasser, le Père de l'Eglise grecque s'exclame : «... ces membres maintenant vivants, mais qui étaient morts quand il (s. Paul) vivait, et dans lesquels pourtant le Christ était vivant, ces membres crucifiés au monde, les membres du Christ qui avaient revêtu le Christ, le temple du saint Esprit². » Et, mille ans plus tard, l'Eglise grecque réaffirme sa fidélité au même principe en déclarant, par l'organe de Syméon de Salonique : « Si l'on commence par déposer les reliques dans l'Eglise, c'est parce que, sanctifiés, elles sont devenues les membres du Christ³. » Les auteurs grecs de ces textes sont ainsi unanimes pour affirmer que c'est après et par suite de leur mort glorieuse que les saints sont devenus « membres du Christ ». C'est à ce titre que leurs reliques reçoivent les honneurs d'une sépulture sous l'autel des églises et que les peintres représentent les saints non pas dans leur état corporel qu'ils avaient sur terre, mais revêtus de la splendeur divine qui leur est propre depuis le martyre. A en juger d'après une inscription sur un vase-reliquaire du ^v^e siècle (trouvé à Helzama (Algérie)⁴ et un traité de la même époque attribué à Gennadius⁵, les Latins partagèrent au début cette façon de concevoir la sainteté des reliques : ils déclarent notamment que, déposées sous l'autel, elles avaient la qualité de *membra Christi*. Or, la doctrine de l'Eglise latine au moyen-

âge et depuis avait été précisée dans un sens différent. Pour saint Thomas d'Aquin, si les saints sont à honorer en tant que *membra Christi* etc., leurs reliques sont vénérées *quæ fuerunt templa et organa Spiritus sancti in eis habitantis*⁶. Et le Concile de Trente se range à cette opinion : *sacrosanctum martyrum et aliorum cum Christo unctum sancta corpora, quæ viva membra fuerunt Christi et templa Spiritus sancti, ab ipso ad gloriam eternam suscitanda et glorificanda, a fidelibus veneranda esse*⁷. J. Gagé, qui fit ressortir cette évolution au sein de l'Eglise occidentale, l'expliqua par un retour à la doctrine paulinienne : les saints avaient été membres du Christ de leur vivant, lorsqu'ils faisaient partie de la réunion mystique des fidèles au Christ ; si leurs dépouilles mortelles doivent être vénérées, c'est parce que ce titre, acquis avant leur mort, les a destinés à la résurrection et à la gloire éternelle.

Or, nous venons de constater que les Byzantins restèrent fidèles au principe différent qui faisait des cendres mêmes des saints, et d'une façon générale, des corps des saints depuis le moment de leur mort, des véhicules du saint Esprit assemblés aux membres du Christ. Et saint Jean Damascène, d'accord avec cette doctrine, nous révèle pourquoi les images des saints devaient les figurer dans l'état de beauté posthume. Ce mot de commentaire, si solidement ancré dans la tradition byzantine, explique admirablement l'allure abstraite et la beauté solennelle et monotone des représentations des saints dans l'art grec. Et par analogie on serait tenté d'établir un lien semblable entre la doctrine occidentale du saint qui est un membre du corps du Christ pendant sa vie terrestre et le caractère de leurs images dans l'art latin du moyen-âge : je pense aux tendances « réalistes » de beaucoup de portraits et aux « attributs » qu'on y adjoint et qui font

1. MARIT. XIII, p. 276 : des saints qui ont plu à Dieu et par lui sont honorés de sainteté, vivent toujours en Dieu (ὁμοῦ μετὰ τοῦ Θεοῦ ὡς ἐν ἁγίοις περὶ πάντας).

2. JEAN CHRYSOSTOME, Homélie 92, 1 (Migne, P. G., 60, 680) : Ἐξομολογῶ τοῦ σώματος τούτου (s. Paul) ὅτι καὶ ἐν αὐτῷ τῷ ἁγίῳ πνεύματι ὁ Χριστὸς ὡς ἐν ὁργάνῳ καὶ ὡς ἐν ἐκκλησίᾳ.

3. SYMÉON DE SALONIQUE, cit. 116 (Migne, P. G., 150, 320) : Τὰ λείψανα δὲ ἁγίων ὁμοῦ μετὰ τοῦ Θεοῦ, ὡς ἐν ἁγίοις καὶ ὡς ἐν ἁγίῳ πνεύματι.

4. GAGÉ, *Membra Christi*, dans *Mélanges d'Arch. et d'Hist.*, 1927, p. 103 et 105. — *Rev. Arch.*, 1930, p. 177 et suiv. On lit sur un reliquaire trouvé dans les ruines de l'église de Bousina (dépt. Constantine) : *In isto corpore sancti Pauli pater peccatoris mundus à redit*.

5. MARIT. XIII, p. 140 : ὁμοῦ μετὰ τοῦ Θεοῦ, ὡς ἐν ἁγίοις καὶ ὡς ἐν ἁγίῳ πνεύματι. — *Rev. Arch.*, 1930, p. 140 : ὁμοῦ μετὰ τοῦ Θεοῦ, ὡς ἐν ἁγίοις καὶ ὡς ἐν ἁγίῳ πνεύματι.

6. THOMAS D'AQUIN, Summa Theologiae, III^e question 82, art. 2 : *quod sancti in eis habitantibus et operantibus*.

7. Concile de Trente, 22^e session, du 3 septembre 1563 : *sacrosanctum martyrum et aliorum cum Christo unctum sancta corpora, quæ viva membra fuerunt Christi, et templa Spiritus sancti, ab ipso ad gloriam eternam suscitanda et glorificanda, a fidelibus veneranda esse*. — M. GAGÉ souligne avec raison la parenté formelle, et même la substance, de ces textes occidentaux qui suivent sur ce point la tradition paulinienne (Ibid., 12, 4-5) et s'opposent complètement à l'inscription de Salama où les reliques, d'après la doctrine occidentale, sont des membres du Christ. Or, cette démonstration tend à prouver que cette distinction, d'une portée considérable, permet d'entrevoir la différence entre la conception de la sainteté du martyr chez les Orientaux et les Occidentaux.

allusion à leur carrière terrestre, y compris la passion finale¹.

J'avais dit tout à l'heure que le thème de la procession touchait de près à celui de l'accueil des martyrs par le Souverain céleste. Il n'en est, au fond, que le développement, puisque le point d'arrivée de la procession est bien le trône qu'occupe le Christ. Dans certains cas, d'autre part, ces deux thèmes réunis rejoignent celui du couronnement, comme par exemple sur la mosaïque de Saint-Vital, où le martyr, introduit par un ange, voit le Christ lui remettre sa couronne de triomphateur (pl. XLII, 2), ou bien encore, sur une fresque tardive de la catacombe de Commodille, où une double file de martyrs, conduits par les princes des apôtres, s'avance vers un Christ qui siège sur une sphère².

Il convient, en outre, de mentionner le lien qui rattache les images de ces processions solennelles et de l'accueil des saints personnages par le Christ, aux compositions conçues d'une façon tout analogue, mais où le Christ et les martyrs sont remplacés par un agneau ou une croix d'une part, et par des brebis de l'autre (pl. XIX, 1). Le fait de transposer la figuration dans un langage allégorique ne change rien à la signification de l'image, et le passage de l'un à l'autre mode de représentation des mêmes idées semblait si facile aux hommes de ce temps qu'ils ne reculaient même pas devant des images « mixtes » : la figure du martyr saint Apollinaire, dessiné sous ses traits historiques, voisine avec une double procession de brebis, dans l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classis (pl. XL, 1), tandis que, dans le mausolée de Galla Placidia, un Bon Pasteur, qui a reçu les traits d'un Christ à l'allure royale, pose sa main sur la tête d'une brebis, comme ailleurs il l'aurait fait pour un saint personnage (pl. XXXVI, 2).

Dans cette dernière image le geste du Christ fait allusion à l'accueil bienveillant réservé par le Seigneur, au Paradis, à

l'âme de la défunte (ou du défunt) entrée dans le mausolée, et cela nous rappelle les compositions de l'art sépulcral, qui, pour ces types iconographiques aussi, ont servi de point de départ aux artistes des *martyria*. L'art des catacombes connaît bien l'image du Bon Pasteur qui accueille la brebis fidèle rentrant dans le troupeau, et il n'ignore pas davantage, surtout à partir du IV^e siècle, les files de brebis qui s'acheminent vers le Père divin. Le motif a eu tant de succès que, à l'époque des basiliques et des *martyria* amplois, on ne l'abandonna qu'à regret et plus tard que la plupart des autres compositions imaginées par l'art sépulcral. Il fut maintenu même là où il jurait avec les tendances « basiliques » de l'art nouveau, comme à Saint-Apollinaire-in-Classis ou sur l'un des reliquaires de Tivoli³.

Sans l'avoir ignoré, comme le montrent les fresques du baptistère de Doura (Bon Pasteur et troupeau), qui sont du début du III^e siècle⁴, ou les reliefs de la façade de l'épiscopat Sainte-Sophie de Constantinople (files de brebis pasturées), ou encore les quelques statues grecques du Bon Pasteur, les chrétiens d'Orient ne semblent pas avoir quitté ou même point cette imagerie allégorique. Dès le VII^e siècle, ils ne condamneront même officiellement l'application aux représentations du Christ, derniers souvenirs des « pastorales » iconographiques chrétiennes⁵. Je ne connais aucun exemple de son application à l'art du culte des reliques et martyrs dans l'art d'Orient, et je me demande si, en Occident et notamment à Rome et en Italie, la persistance de l'iconographie « pastorale » ne s'explique pas précisément par l'absence et que l'art sépulcral, si important dans cette partie de la chrétienté dès avant la Paix de l'Église, avait continué à y exercer longtemps après. Quant à l'Orient, on le verra plus loin, il concevait ses images chrétiennes en s'en tenant à une méthode au moins aussi ancienne, mais indépendante de l'art sépulcral, et lorsqu'il s'opposait ouvertement, au Concile Quinisexte, à la figuration du Christ en Agneau, il invoquait

1. PRINCE et TYLEK, *Art syrien*, II, fig. 137.

2. *The Excavations at Dura-Europos. Report of the Fifth Season*, pl. XLIV et XLIX.

3. GRUNER, *L'art byzantin*, Paris, 1930 (éd. Art et Histoire), fig. 10.

4. G. WOLFF, *Antikristliche u. byzantinische Kunst*, p. 147 et suiv., fig. 10, avec fig. p. 161.

5. Je pense au canon 82 du Concile Quinisexte (689) qui interdit la représentation du Christ sous l'aspect de l'Agneau. *Studen.* XI, 977, 980.

1. En règle générale, l'art chrétien d'Orient n'a pas introduit d'attributs spécifiques, dans les types iconographiques des saints. Il évite en particulier l'iconographie, leurs portraits de représentations des instruments de leur supplice. Les quelques exceptions appartiennent, soit à l'époque antique (p. ex. au pl. XLII, 2 et fig. 138) le poisson et le trident ? de St. Pierre ou les phénix de St. Simon), soit à des œuvres de tradition orientale, mais qui ont subi une influence de l'iconographie latine (p. ex. St. Étienne représenté avec les jeunes de sa législation, sur certaines fresques serbes du VII^e s.).

2. WILHELM, *Alte und neue Malerei*, pl. 148-149.

des raisons d'ordre théologique, qui font écho à sa façon traditionnelle d'envisager l'image religieuse).

En Occident, une autre image particulière à l'iconographie latine représente volontiers la réunion de la croix triomphale et des martyrs, qui — tout comme les saints des processions — sont figurés tantôt sous leur aspect « historique », tantôt sous celui de brebis, la croix pouvant être remplacée ou complétée par une image de l'Agneau. Ici encore, la formule plastique dans sa version « pastorale », pourrait dériver de l'art funéraire et en effet, au IV^e siècle, les peintures des catacombes (exemple : notre pl. I, 1, 4), les reliefs des sarcophages¹ connaissent le motif de la croix triomphale (financée ou non sur le terre paradisaïque, avec ses quatre sources, entourée de brebis qui sont les âmes des défunts cherchant leur salut auprès du trophée victorieux du Christ. Par le procédé de sélection, si souvent observé dans la présente étude, ce motif, applicable à tout fidèle, devient un type de l'iconographie des martyrs. Dans les catacombes de Rome (pl. I, 1, 3) et de Naples (pl. I, 1, 2, 4), lorsqu'on y établit des oratoires auprès de leurs ossements, puis dans les églises hautes, par exemple à San Stefano Rotondo², et sur des

1. Pour les Pères du Concile, l'Agneau figurait le Christ ne représentant que les « préfigurés et les ombres » (καὶ οὐκ ὄντως ἀλλ' εἰς τὴν ἀλήθειαν) ; de la vérité, tandis que le portrait de Jésus exprimait la « grâce et la vérité » (χάρις καὶ ἀλήθεια) (Mansi, XI, 980). L'image chrétienne ne devant figurer, d'après ces théologiens, que cette réalité mystique (car les « ombres » et les « types » ne sont que des symboles et des signes de la vérité — ἀσφάλεια ἀληθείας —), il est évident que, dans l'art grec, ne devant pas figurer l'image du Christ, celle-ci était adossée à la possibilité de contempler l'inséparable dans les images et de contribuer par là à son propre salut, conformément à une tradition fortement établie, dans les pays grecs-orientaux depuis les religions mystiques de la fin de l'antiquité. Un sermonnaire du VI^e s. déclarait à Césarée de Cappadoce, que l'apparition de l'image eucharistique du Christ à Camouthine équivalait à une nouvelle épiphanie du Christ (Dionysius, *Christusbilder*, p. 128 et suiv.) ; par extension chaque icône pouvait être assimilée à une épiphanie perpétuelle.

2. Sur les images-vitraux qui remplacent les épiphanies directes, voy. infra, p. 120. Je compte développer l'étude de la valeur mystique des images chrétiennes, dans un ouvrage actuellement en préparation. Voy. G. OSTROMORSKY, dans *Seminarium Kondakovianum*, I, p. 36 et suiv., textes russes p. 41. Le P. LUCAS KUIB, *Zur Theologie der Christusikone*, p. 436 et suiv. (Image à part de la Benedikt. Monatschrift, 1938, Heft 11-12).

3. GARNIER, pl. 390, 340, 356, 386. Même motif sur la reliquaire de Pola (Garnier, pl. 437, 3. FRANK et TAVEN, *Art Agnès*, I, fig. 153, 114 (brebis autour d'un chéneau enfermé dans une cage de fer).

4. Voir BENCUREN et CLAVIER, I, p. fig. 259.

médailles de dévotion³, entre la fin du IV^e et le V^e siècle, on rencontre souvent ces groupes tripartites où le milieu est Stefanus Rotondo chargé d'une image épiphane du Christ, et les deux côtés sont occupés par les martyrs — « diabolus » traits humains, de adorer la croix, et l'Agneau, se levant la main ; s'ils sont représentés en brebis, celles-ci se tournent vers le trophée du salut qui, quelquefois, par exemple sur certains sarcophages⁴, est surmonté du phénix de la résurrection ou de l'angle de l'Agneau triomphant du Christ.

En comparaison avec les autres thèmes qui cherchent à figurer le martyr devant Dieu, celui-ci offre une originalité certaine. Il rapproche le martyr de la croix du trophée (et parfois de l'Agneau avec la croix) et exprime ainsi plastiquement cette pensée capitale de la doctrine : savoir que tout martyr répète, complète et renouvelle la passion du Christ et son œuvre du Salut. C'est donc le type de composition qui fait valoir la part des martyrs à sa victoire sur la mort et permet de considérer leurs reliques comme des « membres du Christ ». Si les autres thèmes proclament la vertu des martyrs qui leur assurent, à eux-mêmes, la récompense suprême et éternelle auprès du Seigneur, ces images les mettent parmi les élus ou *prædestinatus* du Seigneur, élitiste et, par conséquent, prêts à intervenir en faveur des hommes, leurs représentations auprès de la croix triomphale mettent l'accent sur le sacrifice de leur vie pour le salut commun. Ce sont les images de cette espèce qui donnent l'équivalent plastique de l'idée qui permit de fixer le fondement des martyrs — l'effort réel ou reliquaire — sous l'autel de l'église, le rapprochement s'étant fait, comme dans ces figuratives, autour de la passion commune au Christ et aux martyrs, et renouvelée à chaque messe. Nous avons vu plus haut que, acceptée par toutes les Églises chrétiennes, ce rapprochement avait été affirmé le plus tôt et avec le plus de force et de continuité par l'Église latine. C'est en Occident aussi que le symbole du martyr avait été le plus systématiquement lié à l'autel. Il est donc normal que les images des martyrs auprès de la croix appartiennent presque toujours à l'art d'Occident.

C'est dans l'aire d'expansion de l'art latin, en Tunisie,

1. DE KOWI, *Bulletin*, 1869, n° 3, planche, fig. 8. Voir aussi la médaille provenant de Grèce, sur notre fig. 136.

2. WELLMER, *Sarcophagi*, pl. XVIII, 2 (CXXXVIII).

qu'on a trouvé une image de ce genre, qui, par son emplacement, exprime d'une façon particulièrement explicite cet assemblé d'idées. C'est une mosaïque de pavement dans les ruines d'une église du ^v^e siècle, à El-Monast (pl. LII, 3). Dans la partie du pavement du chœur au-dessus de laquelle se trouvait jadis la table d'autel, on voit, dans un cercle, une grande croix triomphale accompagnée des A et O qui lui donnent souvent toujours la valeur d'un symbole de la victoire pour l'éternité. Au-dessus de cette croix, deux autres, plus petites, encadrent elles aussi des deux lettres apocryphes, tout allusives à la passion salvatrice renouvelée par les martyrs, probablement par deux martyrs priés dont les reliques avaient été enlées dans une cavité voisine¹. Cette interprétation se trouve confirmée par la présence, au delà des deux petites croix, d'un autre médaillon où une paire de bras (répète deux fois pour la symétrie), adore une croix-arche de vie. On ne saurait représenter avec plus de netteté qu'en l'a fait à El-Monast, à l'aide de ces formules allégoriques liées sous et derrière un autel, le parallélisme étroit de l'œuvre du Christ et des martyrs, dans leurs sacrifices symétriques pour le salut commun.

Les mosaïques pourraient servir de pendant iconographique aux vers au sujet de Paulin de Nole magnifie l'association, sous un même autel, de fragments de la vraie croix et de corps de martyrs :

*Ultimum veneranda legunt altaria fœdus
Compositis sacra tam cruce martyribus;
Cunctis satisfieri cunctis martyria Christi
Cruce, corpus, sanguis martyris, ipse deus.*

*Atque ubi crux, et martyr ibi, qui martyris et cruce
Martyris sanctis quæ pæ cunctis fuit!*

On aurait pu, évidemment, citer bien d'autres textes de cette époque qui expriment les mêmes idées, d'une façon

1. Foucault et Lacroix, *Revue archéol.* 111 (1909) (et de 1910) (et de 1911) (et de 1912) (et de 1913) (et de 1914) (et de 1915) (et de 1916) (et de 1917) (et de 1918) (et de 1919) (et de 1920) (et de 1921) (et de 1922) (et de 1923) (et de 1924) (et de 1925) (et de 1926) (et de 1927) (et de 1928) (et de 1929) (et de 1930) (et de 1931) (et de 1932) (et de 1933) (et de 1934) (et de 1935) (et de 1936) (et de 1937) (et de 1938) (et de 1939) (et de 1940) (et de 1941) (et de 1942) (et de 1943) (et de 1944) (et de 1945) (et de 1946) (et de 1947) (et de 1948) (et de 1949) (et de 1950) (et de 1951) (et de 1952) (et de 1953) (et de 1954) (et de 1955) (et de 1956) (et de 1957) (et de 1958) (et de 1959) (et de 1960) (et de 1961) (et de 1962) (et de 1963) (et de 1964) (et de 1965) (et de 1966) (et de 1967) (et de 1968) (et de 1969) (et de 1970) (et de 1971) (et de 1972) (et de 1973) (et de 1974) (et de 1975) (et de 1976) (et de 1977) (et de 1978) (et de 1979) (et de 1980) (et de 1981) (et de 1982) (et de 1983) (et de 1984) (et de 1985) (et de 1986) (et de 1987) (et de 1988) (et de 1989) (et de 1990) (et de 1991) (et de 1992) (et de 1993) (et de 1994) (et de 1995) (et de 1996) (et de 1997) (et de 1998) (et de 1999) (et de 2000) (et de 2001) (et de 2002) (et de 2003) (et de 2004) (et de 2005) (et de 2006) (et de 2007) (et de 2008) (et de 2009) (et de 2010) (et de 2011) (et de 2012) (et de 2013) (et de 2014) (et de 2015) (et de 2016) (et de 2017) (et de 2018) (et de 2019) (et de 2020) (et de 2021) (et de 2022) (et de 2023) (et de 2024) (et de 2025) (et de 2026) (et de 2027) (et de 2028) (et de 2029) (et de 2030) (et de 2031) (et de 2032) (et de 2033) (et de 2034) (et de 2035) (et de 2036) (et de 2037) (et de 2038) (et de 2039) (et de 2040) (et de 2041) (et de 2042) (et de 2043) (et de 2044) (et de 2045) (et de 2046) (et de 2047) (et de 2048) (et de 2049) (et de 2050) (et de 2051) (et de 2052) (et de 2053) (et de 2054) (et de 2055) (et de 2056) (et de 2057) (et de 2058) (et de 2059) (et de 2060) (et de 2061) (et de 2062) (et de 2063) (et de 2064) (et de 2065) (et de 2066) (et de 2067) (et de 2068) (et de 2069) (et de 2070) (et de 2071) (et de 2072) (et de 2073) (et de 2074) (et de 2075) (et de 2076) (et de 2077) (et de 2078) (et de 2079) (et de 2080) (et de 2081) (et de 2082) (et de 2083) (et de 2084) (et de 2085) (et de 2086) (et de 2087) (et de 2088) (et de 2089) (et de 2090) (et de 2091) (et de 2092) (et de 2093) (et de 2094) (et de 2095) (et de 2096) (et de 2097) (et de 2098) (et de 2099) (et de 2100) (et de 2101) (et de 2102) (et de 2103) (et de 2104) (et de 2105) (et de 2106) (et de 2107) (et de 2108) (et de 2109) (et de 2110) (et de 2111) (et de 2112) (et de 2113) (et de 2114) (et de 2115) (et de 2116) (et de 2117) (et de 2118) (et de 2119) (et de 2120) (et de 2121) (et de 2122) (et de 2123) (et de 2124) (et de 2125) (et de 2126) (et de 2127) (et de 2128) (et de 2129) (et de 2130) (et de 2131) (et de 2132) (et de 2133) (et de 2134) (et de 2135) (et de 2136) (et de 2137) (et de 2138) (et de 2139) (et de 2140) (et de 2141) (et de 2142) (et de 2143) (et de 2144) (et de 2145) (et de 2146) (et de 2147) (et de 2148) (et de 2149) (et de 2150) (et de 2151) (et de 2152) (et de 2153) (et de 2154) (et de 2155) (et de 2156) (et de 2157) (et de 2158) (et de 2159) (et de 2160) (et de 2161) (et de 2162) (et de 2163) (et de 2164) (et de 2165) (et de 2166) (et de 2167) (et de 2168) (et de 2169) (et de 2170) (et de 2171) (et de 2172) (et de 2173) (et de 2174) (et de 2175) (et de 2176) (et de 2177) (et de 2178) (et de 2179) (et de 2180) (et de 2181) (et de 2182) (et de 2183) (et de 2184) (et de 2185) (et de 2186) (et de 2187) (et de 2188) (et de 2189) (et de 2190) (et de 2191) (et de 2192) (et de 2193) (et de 2194) (et de 2195) (et de 2196) (et de 2197) (et de 2198) (et de 2199) (et de 2200) (et de 2201) (et de 2202) (et de 2203) (et de 2204) (et de 2205) (et de 2206) (et de 2207) (et de 2208) (et de 2209) (et de 2210) (et de 2211) (et de 2212) (et de 2213) (et de 2214) (et de 2215) (et de 2216) (et de 2217) (et de 2218) (et de 2219) (et de 2220) (et de 2221) (et de 2222) (et de 2223) (et de 2224) (et de 2225) (et de 2226) (et de 2227) (et de 2228) (et de 2229) (et de 2230) (et de 2231) (et de 2232) (et de 2233) (et de 2234) (et de 2235) (et de 2236) (et de 2237) (et de 2238) (et de 2239) (et de 2240) (et de 2241) (et de 2242) (et de 2243) (et de 2244) (et de 2245) (et de 2246) (et de 2247) (et de 2248) (et de 2249) (et de 2250) (et de 2251) (et de 2252) (et de 2253) (et de 2254) (et de 2255) (et de 2256) (et de 2257) (et de 2258) (et de 2259) (et de 2260) (et de 2261) (et de 2262) (et de 2263) (et de 2264) (et de 2265) (et de 2266) (et de 2267) (et de 2268) (et de 2269) (et de 2270) (et de 2271) (et de 2272) (et de 2273) (et de 2274) (et de 2275) (et de 2276) (et de 2277) (et de 2278) (et de 2279) (et de 2280) (et de 2281) (et de 2282) (et de 2283) (et de 2284) (et de 2285) (et de 2286) (et de 2287) (et de 2288) (et de 2289) (et de 2290) (et de 2291) (et de 2292) (et de 2293) (et de 2294) (et de 2295) (et de 2296) (et de 2297) (et de 2298) (et de 2299) (et de 2300) (et de 2301) (et de 2302) (et de 2303) (et de 2304) (et de 2305) (et de 2306) (et de 2307) (et de 2308) (et de 2309) (et de 2310) (et de 2311) (et de 2312) (et de 2313) (et de 2314) (et de 2315) (et de 2316) (et de 2317) (et de 2318) (et de 2319) (et de 2320) (et de 2321) (et de 2322) (et de 2323) (et de 2324) (et de 2325) (et de 2326) (et de 2327) (et de 2328) (et de 2329) (et de 2330) (et de 2331) (et de 2332) (et de 2333) (et de 2334) (et de 2335) (et de 2336) (et de 2337) (et de 2338) (et de 2339) (et de 2340) (et de 2341) (et de 2342) (et de 2343) (et de 2344) (et de 2345) (et de 2346) (et de 2347) (et de 2348) (et de 2349) (et de 2350) (et de 2351) (et de 2352) (et de 2353) (et de 2354) (et de 2355) (et de 2356) (et de 2357) (et de 2358) (et de 2359) (et de 2360) (et de 2361) (et de 2362) (et de 2363) (et de 2364) (et de 2365) (et de 2366) (et de 2367) (et de 2368) (et de 2369) (et de 2370) (et de 2371) (et de 2372) (et de 2373) (et de 2374) (et de 2375) (et de 2376) (et de 2377) (et de 2378) (et de 2379) (et de 2380) (et de 2381) (et de 2382) (et de 2383) (et de 2384) (et de 2385) (et de 2386) (et de 2387) (et de 2388) (et de 2389) (et de 2390) (et de 2391) (et de 2392) (et de 2393) (et de 2394) (et de 2395) (et de 2396) (et de 2397) (et de 2398) (et de 2399) (et de 2400) (et de 2401) (et de 2402) (et de 2403) (et de 2404) (et de 2405) (et de 2406) (et de 2407) (et de 2408) (et de 2409) (et de 2410) (et de 2411) (et de 2412) (et de 2413) (et de 2414) (et de 2415) (et de 2416) (et de 2417) (et de 2418) (et de 2419) (et de 2420) (et de 2421) (et de 2422) (et de 2423) (et de 2424) (et de 2425) (et de 2426) (et de 2427) (et de 2428) (et de 2429) (et de 2430) (et de 2431) (et de 2432) (et de 2433) (et de 2434) (et de 2435) (et de 2436) (et de 2437) (et de 2438) (et de 2439) (et de 2440) (et de 2441) (et de 2442) (et de 2443) (et de 2444) (et de 2445) (et de 2446) (et de 2447) (et de 2448) (et de 2449) (et de 2450) (et de 2451) (et de 2452) (et de 2453) (et de 2454) (et de 2455) (et de 2456) (et de 2457) (et de 2458) (et de 2459) (et de 2460) (et de 2461) (et de 2462) (et de 2463) (et de 2464) (et de 2465) (et de 2466) (et de 2467) (et de 2468) (et de 2469) (et de 2470) (et de 2471) (et de 2472) (et de 2473) (et de 2474) (et de 2475) (et de 2476) (et de 2477) (et de 2478) (et de 2479) (et de 2480) (et de 2481) (et de 2482) (et de 2483) (et de 2484) (et de 2485) (et de 2486) (et de 2487) (et de 2488) (et de 2489) (et de 2490) (et de 2491) (et de 2492) (et de 2493) (et de 2494) (et de 2495) (et de 2496) (et de 2497) (et de 2498) (et de 2499) (et de 2500) (et de 2501) (et de 2502) (et de 2503) (et de 2504) (et de 2505) (et de 2506) (et de 2507) (et de 2508) (et de 2509) (et de 2510) (et de 2511) (et de 2512) (et de 2513) (et de 2514) (et de 2515) (et de 2516) (et de 2517) (et de 2518) (et de 2519) (et de 2520) (et de 2521) (et de 2522) (et de 2523) (et de 2524) (et de 2525) (et de 2526) (et de 2527) (et de 2528) (et de 2529) (et de 2530) (et de 2531) (et de 2532) (et de 2533) (et de 2534) (et de 2535) (et de 2536) (et de 2537) (et de 2538) (et de 2539) (et de 2540) (et de 2541) (et de 2542) (et de 2543) (et de 2544) (et de 2545) (et de 2546) (et de 2547) (et de 2548) (et de 2549) (et de 2550) (et de 2551) (et de 2552) (et de 2553) (et de 2554) (et de 2555) (et de 2556) (et de 2557) (et de 2558) (et de 2559) (et de 2560) (et de 2561) (et de 2562) (et de 2563) (et de 2564) (et de 2565) (et de 2566) (et de 2567) (et de 2568) (et de 2569) (et de 2570) (et de 2571) (et de 2572) (et de 2573) (et de 2574) (et de 2575) (et de 2576) (et de 2577) (et de 2578) (et de 2579) (et de 2580) (et de 2581) (et de 2582) (et de 2583) (et de 2584) (et de 2585) (et de 2586) (et de 2587) (et de 2588) (et de 2589) (et de 2590) (et de 2591) (et de 2592) (et de 2593) (et de 2594) (et de 2595) (et de 2596) (et de 2597) (et de 2598) (et de 2599) (et de 2600) (et de 2601) (et de 2602) (et de 2603) (et de 2604) (et de 2605) (et de 2606) (et de 2607) (et de 2608) (et de 2609) (et de 2610) (et de 2611) (et de 2612) (et de 2613) (et de 2614) (et de 2615) (et de 2616) (et de 2617) (et de 2618) (et de 2619) (et de 2620) (et de 2621) (et de 2622) (et de 2623) (et de 2624) (et de 2625) (et de 2626) (et de 2627) (et de 2628) (et de 2629) (et de 2630) (et de 2631) (et de 2632) (et de 2633) (et de 2634) (et de 2635) (et de 2636) (et de 2637) (et de 2638) (et de 2639) (et de 2640) (et de 2641) (et de 2642) (et de 2643) (et de 2644) (et de 2645) (et de 2646) (et de 2647) (et de 2648) (et de 2649) (et de 2650) (et de 2651) (et de 2652) (et de 2653) (et de 2654) (et de 2655) (et de 2656) (et de 2657) (et de 2658) (et de 2659) (et de 2660) (et de 2661) (et de 2662) (et de 2663) (et de 2664) (et de 2665) (et de 2666) (et de 2667) (et de 2668) (et de 2669) (et de 2670) (et de 2671) (et de 2672) (et de 2673) (et de 2674) (et de 2675) (et de 2676) (et de 2677) (et de 2678) (et de 2679) (et de 2680) (et de 2681) (et de 2682) (et de 2683) (et de 2684) (et de 2685) (et de 2686) (et de 2687) (et de 2688) (et de 2689) (et de 2690) (et de 2691) (et de 2692) (et de 2693) (et de 2694) (et de 2695) (et de 2696) (et de 2697) (et de 2698) (et de 2699) (et de 2700) (et de 2701) (et de 2702) (et de 2703) (et de 2704) (et de 2705) (et de 2706) (et de 2707) (et de 2708) (et de 2709) (et de 2710) (et de 2711) (et de 2712) (et de 2713) (et de 2714) (et de 2715) (et de 2716) (et de 2717) (et de 2718) (et de 2719) (et de 2720) (et de 2721) (et de 2722) (et de 2723) (et de 2724) (et de 2725) (et de 2726) (et de 2727) (et de 2728) (et de 2729) (et de 2730) (et de 2731) (et de 2732) (et de 2733) (et de 2734) (et de 2735) (et de 2736) (et de 2737) (et de 2738) (et de 2739) (et de 2740) (et de 2741) (et de 2742) (et de 2743) (et de 2744) (et de 2745) (et de 2746) (et de 2747) (et de 2748) (et de 2749) (et de 2750) (et de 2751) (et de 2752) (et de 2753) (et de 2754) (et de 2755) (et de 2756) (et de 2757) (et de 2758) (et de 2759) (et de 2760) (et de 2761) (et de 2762) (et de 2763) (et de 2764) (et de 2765) (et de 2766) (et de 2767) (et de 2768) (et de 2769) (et de 2770) (et de 2771) (et de 2772) (et de 2773) (et de 2774) (et de 2775) (et de 2776) (et de 2777) (et de 2778) (et de 2779) (et de 2780) (et de 2781) (et de 2782) (et de 2783) (et de 2784) (et de 2785) (et de 2786) (et de 2787) (et de 2788) (et de 2789) (et de 2790) (et de 2791) (et de 2792) (et de 2793) (et de 2794) (et de 2795) (et de 2796) (et de 2797) (et de 2798) (et de 2799) (et de 2800) (et de 2801) (et de 2802) (et de 2803) (et de 2804) (et de 2805) (et de 2806) (et de 2807) (et de 2808) (et de 2809) (et de 2810) (et de 2811) (et de 2812) (et de 2813) (et de 2814) (et de 2815) (et de 2816) (et de 2817) (et de 2818) (et de 2819) (et de 2820) (et de 2821) (et de 2822) (et de 2823) (et de 2824) (et de 2825) (et de 2826) (et de 2827) (et de 2828) (et de 2829) (et de 2830) (et de 2831) (et de 2832) (et de 2833) (et de 2834) (et de 2835) (et de 2836) (et de 2837) (et de 2838) (et de 2839) (et de 2840) (et de 2841) (et de 2842) (et de 2843) (et de 2844) (et de 2845) (et de 2846) (et de 2847) (et de 2848) (et de 2849) (et de 2850) (et de 2851) (et de 2852) (et de 2853) (et de 2854) (et de 2855) (et de 2856) (et de 2857) (et de 2858) (et de 2859) (et de 2860) (et de 2861) (et de 2862) (et de 2863) (et de 2864) (et de 2865) (et de 2866) (et de 2867) (et de 2868) (et de 2869) (et de 2870) (et de 2871) (et de 2872) (et de 2873) (et de 2874) (et de 2875) (et de 2876) (et de 2877) (et de 2878) (et de 2879) (et de 2880) (et de 2881) (et de 2882) (et de 2883) (et de 2884) (et de 2885) (et de 2886) (et de 2887) (et de 2888) (et de 2889) (et de 2890) (et de 2891) (et de 2892) (et de 2893) (et de 2894) (et de 2895) (et de 2896) (et de 2897) (et de 2898) (et de 2899) (et de 2900) (et de 2901) (et de 2902) (et de 2903) (et de 2904) (et de 2905) (et de 2906) (et de 2907) (et de 2908) (et de 2909) (et de 2910) (et de 2911) (et de 2912) (et de 2913) (et de 2914) (et de 2915) (et de 2916) (et de 2917) (et de 2918) (et de 2919) (et de 2920) (et de 2921) (et de 2922) (et de 2923) (et de 2924) (et de 2925) (et de 2926) (et de 2927) (et de 2928) (et de 2929) (et de 2930) (et de 2931) (et de 2932) (et de 2933) (et de 2934) (et de 2935) (et de 2936) (et de 2937) (et de 2938) (et de 2939) (et de 2940) (et de 2941) (et de 2942) (et de 2943) (et de 2944) (et de 2945) (et de 2946) (et de 2947) (et de 2948) (et de 2949) (et de 2950) (et de 2951) (et de 2952) (et de 2953) (et de 2954) (et de 2955) (et de 2956) (et de 2957) (et de 2958) (et de 2959) (et de 2960) (et de 2961) (et de 2962) (et de 2963) (et de 2964) (et de 2965) (et de 2966) (et de 2967) (et de 2968) (et de 2969) (et de 2970) (et de 2971) (et de 2972) (et de 2973) (et de 2974) (et de 2975) (et de 2976) (et de 2977) (et de 2978) (et de 2979) (et de 2980) (et de 2981) (et de 2982) (et de 2983) (et de 2984) (et de 2985) (et de 2986) (et de 2987) (et de 2988) (et de 2989) (et de 2990) (et de 2991) (et de 2992) (et de 2993) (et de 2994) (et de 2995) (et de 2996) (et de 2997) (et de 2998) (et de 2999) (et de 3000) (et de 3001) (et de 3002) (et de 3003) (et de 3004) (et de 3005) (et de 3006) (et de 3007) (et de 3008) (et de 3009) (et de 3010) (et de 3011) (et de 3012) (et de 3013) (et de 3014) (et de 3015) (et de 3016) (et de 3017) (et de 3018) (et de 3019) (et de 3020) (et de 3021) (et de 3022) (et de 3023) (et de 3024) (et de 3025) (et de 3026) (et de 3027) (et de 3028) (et de 3029) (et de 3030) (et de 3031) (et de 3032) (et de 3033) (et de 3034) (et de 3035) (et de 3036) (et de 3037) (et de 3038) (et de 3039) (et de 3040) (et de 3041) (et de 3042) (et de 3043) (et de 3044) (et de 3045) (et de 3046) (et de 3047) (et de 3048) (et de 3049) (et de 3050) (et de 3051) (et de 3052) (et de 3053) (et de 3054) (et de 3055) (et de 3056) (et de 3057) (et de 3058) (et de 3059) (et de 3060) (et de 3061) (et de 3062) (et de 3063) (et de 3064) (et de 3065) (et de 3066) (et de 3067) (et de 3068) (et de 3069) (et de 3070) (et de 3071) (et de 3072) (et de 3073) (et de 3074) (et de 3075) (et de 3076) (et de 3077) (et de 3078) (et de 3079) (et de 3080) (et de 3081) (et de 3082) (et de 3083) (et de 3084) (et de 3085) (et de 3086) (et de 3087) (et de 3088) (et de 3089) (et de 3090) (et de 3091) (et de 3092) (et de 3093) (et de 3094) (et de 3095) (et de 3096) (et de 3097) (et de 3098) (et de 3099) (et de 3100) (et de 3101) (et de 3102) (et de 3103) (et de 3104) (et de 3105) (et de 3106) (et de 3107) (et de 3108) (et de 3109) (et de 3110) (et de 3111) (et de 3112) (et de 3113) (et de 3114) (et de 3115) (et de 3116) (et de 3117) (et de 3118) (et de 3119) (et de 3120) (et de 3121) (et de 3122) (et de 3123) (et de 3124) (et de 3125) (et de 3126) (et de 3127) (et de 3128) (et de 3129) (et de 3130) (et de 3131) (et de 3132) (et de 3133) (et de 3134) (et de 3135) (et de 3136) (et de 3137) (et de 3138) (et de 3139) (et de 3140) (et de 3141) (et de 3142) (et de 3143) (et de 3144) (et de 3145) (et de 3146) (et de 3147) (et de 3148) (et de 3149) (et de 3150) (et de 3151) (et de 3152) (et de 3153) (et de 3154) (et de 3155) (et de 3156) (et de 3157) (et de 3158) (et de 3159) (et de 3160) (et de 3161) (et de 3162) (et de 3163) (et de 3164) (et de 3165) (et de 3166) (et de 3167) (et de 3168) (et de 3169) (et de 3170) (et de 3171) (et de 3172) (et de 3173) (et de 3174) (et de 3175) (et de 3176) (et de 3177) (et de 3178) (et de 3179) (et de 3180) (et de 3181) (et de 3182) (et de 3183) (et de 3184) (et de 3185) (et de 3186) (et de 3187) (et de 3188) (et de 3189) (et de 3190) (et de 3191) (et de 3192) (et de 3193) (et de 3194)

[illegible]

La troussure même de la parure de sainte Euphrasie représente tout simplement la quadrature du carré dans la prison. Les mouvements incessants, sans jamais perdre objet de dévotion ornés d'un rouge de bœuf, de saint Laurent, ne nous offrent point d'écoulements pour ses armoiries avant les fresques du vitrail. Mais la mortification des saints Virgile et Lucien, reflète à Saint-Marc-Antoine. Le passage d'Adrien prouve même tout que le genre de représentation, très pauvre en motifs, rappelle au vitrail, du moins en son histoire. Et de ce qui s'achève sur une scène de mort, par exemple, de la

Видов тварей гораздо больше, чем видов растений. Наименование их
дается. Точнее, не всегда точно, но так (здесь) так: например, *Нарцисс*
Hyacinthus и *Hyacinthus* *immaculatus* и *immaculatus* *immaculatus* *immaculatus*
имеют свой характерный запах, который различен. *Hyacinthus* *immaculatus* и *immaculatus*
имеют свой запах, который различен. Трудно, но, если вы, например, в
Старом, то, конечно, вы знаете, что это так.

1. PRINCE et TYLER, *loc. cit.*, p. 162.

© 1994 by the American Psychological Association, 0893-3200/94/\$04.00
 0000-0000/94/0000-0000\$04.00/0

der aller Welterst: p. 106, Sp. 22.

3 PRINCE OF WALES, 1841, A. 50 77

4. *Quercus* sp. F&L

miraculeux dont il n'est plus permis de deviner la nature. La scène était représentée d'une façon dramatique, et l'effroi de la foule mouvementée des femmes, sur une tribune étroite, y était rendu avec maîtrise. Les *Miracula* de Saint-Démétrios mentionnent des images d'autres prodiges, sur les murs de la même basilique et notamment sur sa façade, où l'on admirait l'image d'une intervention du saint patron de Salonique en faveur de sa ville assiégée par l'ennemi.

Mais, dans le grand *martyrium* de Salonique, ni dans ce qui a pu être étudié de ses peintures murales, ni dans les textes hagiographiques qui en parlent, on ne trouve aucune trace d'une scène de son propre martyre.

À défaut d'œuvres monumentales, c'est une pyxide ronde en ivoire du VI^e siècle, ornée de reliefs sur son pourtour, qui nous offre l'exemple le plus ancien d'une image de martyr, dans l'art oriental. Les deux scènes qu'on y déchiffre côte à côte résument d'une façon suggestive l'histoire religieuse de saint Ménas, telle qu'elle a pu apparaître à ses dévots qui faisaient le pèlerinage de son tombeau, dans son monastère près d'Alexandrie. La première scène (pl. LXVII) représente le jugement et la décollation du martyr qu'un ange descendu du ciel vient couronner au moment de sa mort, en transformant cette image d'un supplice en une représentation de la victoire, et en faisant connaître l'intervention directe de Dieu, la théophanie qui marque le martyre de saint Ménas. L'autre scène (pl. LXVIII) résume son histoire posthume : il se tient sous un arc, symbole de majesté qui l'exclut du commun des mortels et fixe son séjour dans l'au-delà ; il lève les bras selon la formule que nous connaissons déjà et transmet les prières de la double rangée des dévots, hommes et femmes, qui s'approchent des deux côtés pour l'adorer. Il est tout à fait dans l'esprit du culte antique des martyrs et de leurs reliques de n'avoir rappelé de toute l'histoire de saint Ménas que la seule scène de son « témoignage » par la mort glorieuse, pour justifier cette adoration qui fait l'objet de la deuxième image. Si cette dernière scène figure le culte rendu au saint séjournant dans les cieux, en culte se trouve rattaché à l'événement évoqué par la première scène. La pyxide du British Museum offre donc un pendant parfait à la

1. *Miracula s. Demetrii*, 29 (Migne, P. G., 116, 1324) ; *ιστορίαι της εκ μοναστηρίου συνταχθέντος έκκλησιας γραφής έξω των ναών προς την άποφύγιαν πόλιν εν τή της πόλεως αρχήν* CE text., 187, col. 1330.

pratique liturgique que, pour l'époque de cet objet, nous ne saurions bien les Martyrologes. Comme cet ivoire, de même en regard du jour de la commémoration annuelle d'un martyr le seul rappel de sa mort.

À Rome les premières représentations des martyrs ont du naître sous les mêmes auspices. C'est au moins ce qu'on peut admettre avec beaucoup de vraisemblance pour l'usage graphique de saint Laurent dont les premiers exemples remontent au IV^e siècle. Nous connaissons déjà l'objet qui en apporte la preuve, la médaille de descente en plomb du *Museo sacro* (notamment à 432), consacrée au souvenir d'un pèlerinage des pèlerins du tombeau de saint Laurent, à L'Agrè Verane de Rome (cf. p. 13-14). On trouve, comme sur la pyxide de saint Ménas, deux scènes se complétant et s'appuyant. L'image du jugement et de la mort du martyr de saint Laurent interprétée comme une scène de triomphe dû à l'intervention de Dieu (Vierge du saint divin, voir A et G), et la représentation d'un dévot du saint placé devant son tombeau. Il est entouré de *consoli* d'argent et surmonté de la voûte symbolique. C'est un rappel de l'événement commémoré comme des *naufae* du martyr et une évocation de sa culte auprès du tombeau. La pyxide et la médaille ne se séparent que sur un point, mais cette différence est suggestive : l'on pense aux lieux d'origine respectifs des deux images ; l'art oriental place les dévots devant la figure oblique du saint en état de *hesychia* ; l'artiste occidental place les dévots devant le trépané tel qu'ils adoraient dans l'aghe de saint Laurent de Rome, ou plus exactement assise devant l'autel qui surmonte son tombeau.

On ne saurait cependant généraliser cette observation, car, à Rome tout au moins, les deux types de ces cycles bipartites ont existé parallèlement. Ainsi, les deux scènes de la médaille de saint Laurent trouvent leur pendant dans les images qui décorent les deux côtés d'un objet semblable consacré à un saint inconnu, qui lui aussi provient de Rome¹. Autant que son état de conservation le permet on y distingue, d'un côté, une scène de décollation d'un martyr (et non pas un Sacrifice d'Abraham, comme le croyait Rossi, n. 1, de l'autre, deux fidèles s'approchant d'un autel — éleves certains.

1. De Rossi, *Bullarium*, 1868, planche en regard de la p. 10.

ment sur un tombeau de saint — aussi richement décoré que le tombeau-autel de saint Laurent sur l'autre médaille. La dévotion de ce sépulcre vénéré, avec ses *cancelii* et ses colonnes torses, remonte au IV^e siècle, et nous donne une idée de l'autel qui fut élevé à la même époque au-dessus du corps de saint Pierre.

Par contre, les scènes créées par les iconographes romains auprès des tombeaux des princes des apôtres se laissent rapprocher du cycle bipartite de la pyxide de saint Ménas. En me réservant de parler plus en détail du cycle du martyre de saint Pierre et de saint Paul, dans le chapitre consacré à la Passion, je me bornerai à rappeler ici les caractéristiques des plus anciennes de ces images. Lorsque, pour la première fois (première moitié du IV^e siècle), on en réunit plusieurs, sur les façades des sarcophages¹, avec l'intention certaine de les présenter comme des cycles, ces scènes figurent, d'une part, le martyre des deux apôtres (ou de l'un des deux) et, de l'autre, la scène idéale du Christ-souverain remettant la loi à saint Pierre en présence de saint Paul. Et quelquefois, quoique rarement, des fidèles agenouillés au bas de l'image répètent le geste de prière ou d'adoration des apôtres². Sans doute, dans la *Traditio legis*, d'une inspiration si romaine, l'iconographie relève les préoccupations politiques qu'on ne voit se refléter dans aucune image du culte des martyrs créée en dehors de Rome. Mais, cette réserve faite, il est facile de reconnaître, dans ces premiers cycles des princes des apôtres, les deux éléments du cycle de saint Ménas sur la pyxide : d'une part le martyre, de l'autre l'image solennelle du séjour des saints au ciel. Les iconographes romains profitèrent de ce dernier thème pour affirmer la transmission du pouvoir aux successeurs de saint Pierre, mais, par ailleurs, cette composition rejoint celle de saint Ménas dans son séjour paradisiaque. La nuance romaine mérite toutefois d'être retenue : ce n'est pas le triomphe *posthume* de saint Pierre que veut proclamer l'image de la *Traditio legis*, comme la figure de n'importe quel autre martyr orante, mais son autorité pendant la vie, en conformité avec l'interprétation que l'Église latine donna à l'expression *membra Christi* appliquée aux martyrs³.

1. WILPERT, *Sarcophagi*, pl. XII, 4 et 5, XIII, etc. v. CAHNERHAUSEN, *Passions-sarcophages*.

2. WILPERT, *l. cit.*, pl. XII, 5, XXXIII, 3, etc.

3. Cf. *supra*, p. 54-55.

Ce n'est que plus tard et très exceptionnellement pour des martyrs assez obscurs, que des iconographes romains de l'antiquité entreprirent de figurer le moment même du supplice. Nous reviendrons plus loin (chapitre III) sur les rares images de ce genre : une fresque de l'oratoire sous l'église Saint-Jean-et-Paul, où l'on voit la décollation de trois martyrs agenouillés, aux yeux bandés, et les deux reliefs asymétriques, sur les colonnes du ciborium d'autel, dans la chapelle souterraine des Saints-Nérée-et-Achille (via Ardeatina), où ces deux saints subissent le même martyre devant une croix triomphale. Parmi les petits objets, quelques images minuscules de saint Laurent sur le gril, gravées sur les cachets¹, complètent ces représentations romaines de la passion des saints. Gelles-ci trouveront leur place sur les pages en tant qu'images de salut, et par conséquent capables de l'assurer à leur propriétaire. Enfin, on observera que la fameuse mosaïque du muséum de Gallus Placidia figure un saint Laurent², non pas au moment du martyre, ni même étendu sur le gril, mais s'avancant magnifiquement, la croix sur l'épaule, vers ce gril au feu allumé. J'ai dit plus haut comment, à mon avis, les livres des Évangiles, représentés à côté, s'incorporent dans cette scène³. Un mot de saint Cyprien, *evangelium Christi unde martyres fiunt* (Epist., 38, Hartel, 580-581), donne la clef de ce rapprochement. Mais ce qui nous importe en ce moment, c'est l'interprétation donnée à l'événement même du martyre. Or, non seulement la mort, même triomphale (comme sur la pyxide avec saint Ménas), n'y est pas représentée, mais encore, dès avant son sacrifice, le martyr est caractérisé comme un être surnaturel à l'allure souveraine. Ne l'a-t-on pas pris pour un Christ victorieux portant le trophée de son triomphe⁴ ? En réalité, la croix sur l'épaule de saint Laurent passant, comme elle le serait dans les bras de n'importe quel martyr en marche, traduit textuellement la pensée que saint Paulin formula

1. CAHNERHAUSEN, pl. 478, 479.

2. La découverte récente d'un graffiti du IV^e s. dans le *martyrium* de s. Théodoule, auprès de l'église souterraine Saint-Alexandre (via Nomentana), ajoute un nouvel argument en faveur de la thèse selon laquelle le personnage de la mosaïque figure un martyr et non pas le Christ. Ongraffito montre la partie supérieure de la figure d'un martyr (un berbe qui porte sur l'épaule, de la même façon que le personnage de la mosaïque) revêtu d'une croix de forme identique. (BILLYNCK, dans *Rev. Arch. Crét.*, 15, 1928, p. 29-30, fig. 46.)

3. Voir *supra*, p. 35. *Ibid.*, références à d'autres interprétations de cette scène.

ainsi, dans un *titulus martyrium* de Saint-Pélie, à Nole : *talte crucem qui eis conferre coronam*¹. Pareille interprétation de la scène d'un martyre est d'autant plus plausible que, tout comme les scènes d'une inspiration semblable, qui figurent la passion des princes des apôtres, sur les sarcophages, le martyre de saint Laurent est introduit dans un cycle sépulcral. N'est-ce pas cette utilisation particulière des scènes de martyre qui leur a fait donner l'allure héroïque qui les distingue ? Ce serait plutôt le héros épique, *thavatoû*, que le martyr participant à l'œuvre de la rédemption, qu'on aurait voulu figurer dans ces scènes lorsqu'on les introduisait dans un cycle sépulcral ; tandis que sur une pyxide qui renferme les hosties, on aurait mis l'accent sur la mort du martyr, parce qu'elle l'associe au sacrifice salvifique du Christ. Le progrès que cette dernière façon de concevoir le rôle du martyr fit par la suite assura ultérieurement aux images de la mort des martyrs le succès qu'on sait. Mais avant que le thème du martyre des saints n'eût quitté l'art funéraire et ne fût rapproché de celui de l'eucharistie, il resta fidèle au principe de l'imagerie sépulcrale chrétienne, qui était d'en exclure systématiquement toute représentation, directe ou non, de la mort. On verra plus loin que le retard avec lequel la Passion et, notamment, le Crucifiement font leur apparition dans l'iconographie chrétienne ne saurait être dissocié du problème qui nous occupe. Que ce soit la mort du Christ ou celle des martyrs, ces sujets ne viendront prendre leur place que dans les cycles qui ne seront plus funéraires.

Si l'imagerie du culte des martyrs fait une large place aux représentations du saint devant Dieu, elle le figure aussi dans ses rapports avec les hommes. Et tout d'abord il y a le thème « réaliste » du fidèle faisant ses dévotions auprès des reliques du martyr. *A priori*, on aurait pu croire que ce sujet devrait être fréquent parmi les images créées dans les lieux de culte. D'autant plus que l'art religieux antique affectionnait les représentations de ce genre, scènes d'offrandes, de sacrifices, de processions cultuelles. A côté des reliefs innombrables, des peintures monumentales représentaient ces scènes : Pausanias signale des exemples de portraits votifs peints sur

les murs des temples païens de Grèce², et les bas-reliefs recueillis à Doura nous ont fait connaître des structures ou des scènes de sacrifice et d'offrande réunissant presque à elles seules la décoration peinte des murs. Toutes ces images, qui étaient des ex-voto, laissent naturellement une grande place aux portraits des fidèles.

L'humilité chrétienne, je suppose, empêcha pendant longtemps un pareil élargissement de la piété des individus et, avant le VI^e siècle, les scènes où des fidèles peints venant représenter d'insérer l'exercice d'un culte sont extrêmement rares, l'exemple vint peut-être d'en haut. Nous apprenons ainsi que les portraits des empereurs et impératrices de la maison théodosienne avaient été peints sur les murs d'une église de Ravenne³. L'image de la piété des Augustes retrouvée peut-être le plus facilement la place traditionnelle, après la conversion, car elle pouvait se rattacher de la même manière qu'il y avait d'affirmer la fidélité chrétienne de l'Empire. Inspirés par cet exemple ou en laissant entraîner par un penchant naturel, de simples mortels, à leur tour, se firent représenter dans des scènes d'offrande. Ils ont pu être encouragés par le clergé, car ces images (normalement des ex-voto) et les offrandes matérielles qu'elles supposent augmentaient évidemment l'éclat et la renommée des églises. Or, de toutes les formes du culte chrétien antique, c'est le culte des reliques et des saints qui, à ma connaissance, a favorisé le plus les images de cette espèce.

En tête de la liste, ici encore, viennent les deux médailles romaines dont il a été déjà question plus haut⁴ et qui datent du IV^e ou du début du V^e siècle. On y voit, au revers, devant un autel élevé sur un tombeau de martyr, un et deux dévots qui s'approchent à pas lents de la relique et portent une offrande (cierge et, peut-être, coupe). De Rome à voulu reconnaître, dans la scène des deux dévots réunis, la représentation d'un parent consacrant un enfant au martyr. Mais, si ce n'est là qu'une hypothèse, le désir de figurer des fidèles apportant des cierges à un autel-reliquaire est hors de doute.

1. PAUSANIAS, I, 1, 2 ; I, 1, 3 ; I, 26, 3 ; IV, 31, 9, etc.

2. ROBERTOVIĆ, *Doura*, p. 68 et suiv., pl. XIII (images de sacrifices païens, de Zeus Thén, etc.).

3. GRILLON, *L'empereur*, p. 28. AGNELLO, *Lib. Pontif. Eccl. Rom.*, III, 1000, Hist. Gen., 1870, p. 307.

4. Supra, p. 13-14.

1. Epître XXXII (à Sulpice Sévère), § 18, p. 287 Martel.

sur une troisième médaille du même genre, mais certainement postérieure d'un siècle au moins, le dévot est figuré toujours avec un luminaire, mais non plus devant l'autel-reliquaire. Cette fois, il se tient derrière l'un des deux martyrs couronnés par le Christ, qu'on voit sur la médaille. Comme il convient à un pauvre dévot anonyme, il est tout petit et comparaison des deux saints qui, une croix à long manche sur l'épaule, adorent symétriquement une croix monumentale flanquée des α et ω apocryphiques. La composition de cette image, avec son Christ barbu représenté en buste au-dessus de la croix triomphale et ses deux adorateurs, s'inspire visiblement du fameux «*inkêlêrion*» palestinien (croix surmontée d'un buste de Jésus, qui est l'objet d'une adoration de la part des saints ou des anges). Il est donc très probable que la médaille est orientale ou copiée sur un modèle oriental. L'image du dévot avec son offrande a pu parfaitement appartenir à ce modèle supposé et être introduite par le graveur palestinien, dans les mêmes conditions et dans le même but que sur les médailles romaines. Nous en avons même la certitude, car sur plusieurs ampoules du vi^e siècle, provenant de Palestine et conservées à Monza et à Bobbio, on retrouve des personnages tout analogues. Ils y sont généralement postés au pied de la croix du Golgotha, quelquefois agenouillés, et tendent les bras vers le Christ (pl. LXI, fig. 2). Ce sont les pèlerins des lieux saints et plus spécialement de la relique de la vraie croix qui, tout comme les dévots des lieux saints à Rome, tenaient probablement à la présence de ces pèlerinages-types sur les images religieuses qu'ils rapportaient de leurs pieux voyages. Il est possible qu'ils se sentissent

1. *Bullfinch*, 1969, planche 80, face de la p. 36, fig. 2.

qui portait le nom d'Admirable par le saint Admirable lui-même (LXXI).
17. Ces deux figures lui pendant, exécutant, sur deux
indites qui encadrent le haut de la croix sur les corniches de
Jerusalem, est du même sculpteur que saint Symeon et il
est apparue une troisième induite de Jérusalem qui offre
une image subtile particulièrement intéressante (LXXII).
23. Tandis que, au pied de la colonne, un premier pilonnage
agenouille fait ses prières à saint Symeon (LXXIII), sur une
colonne, il est couronné par deux anges (LXXIV), un autre
doit monter sur une sphère placée à la colonne et arrive
dans la direction du saint et s'agit tout respect. De ce
pied du saint s'agit s'agit au-dessus de la colonne, les piliers
du Mont-Admirable étaient tous, mais firent subvenir par
le saint, de lui apporter de l'encre et de lui écrire, et lui en
encore en main que saint Symeon Admirable prend l'ins-
trument pour lui transmettre les prières des autres. L'écrit que le
deuxième pèlerin tend à saint Symeon est une sorte de message
à encre, et la légende confirme cette interprétation : saint

[illegible]

On peut remarquer que la plupart de ces images du fidèle visent l'objet de sa dévotion sous d'origine orientale, syrienne ou paléstinienne, et que l'Occident n'est représenté dans cette série que par deux médailles romaines. Cette disproportion est peut-être due au hasard. Par contre, il est utile d'étendre à ces images et de généraliser une observation faite à propos d'autres figures¹ semblables : seules les deux médailles romaines montrent le fidèle devant un autel-reliquaire, en figurent par conséquent le *sacrum* réel devant lequel les dévots faisaient leurs prières. Tous les autres exemples, tous orientaux, imaginent le fidèle ou le pèlerin en présence du saint lui-même, ou d'un événement évangélique, par exemple le Crucifiement. D'une part, l'image vise par le yeux du corps, de l'autre une vision par les yeux de l'esprit. Il serait tentant de reconnaître dans ces deux versions un reflet de deux tendances du culte des reliques et de son image : dans chacune des deux parties du monde chrétien ancien - d'une part, l'Orient, qui, par inclination et par éducation, accepte facilement de figurer l'Ineffable ; d'autre

[illegible][illegible]

1 Sur cette attitude des Grecs et des Orientaux vis-à-vis de l'art, et sur les conséquences qu'elle a eu pour l'évolution artistique, voy. supra p. 64, et surtout infra, les chapitres sur les théophasies et les com-

qui lui laisse respirer de paraître dépaycé dans cette vision de l'au-delà.

Mais, avant que se produise cette « séparation » de l'image de sainteté l'art d'Orient qui desservait le culte des reliques était revenu plus d'une fois sur les rapports du martyr avec ses fidèles. Sans parler des scènes de miracles tirées des *vita* des martyrs et qui ne nous occupent pas ici, rappelons l'apexide de saint Ménas (pl. LXVII-LXVIII) où — on s'en souvient — deux groupes de fidèles, répartis selon le sexe à droite et à gauche du martyr-orant, tendaient vers lui leurs bras pliés au coude. Loin d'une représentation spontanée d'un groupe de pèlerins auprès de l'image du martyr, cette scène ressemble à la *Déisis* de l'iconographie médiévale byzantine et s'inspire des gestes rituels et ordonnés des cérémonies liturgiques. Aussi est-il préférable de la considérer comme une figuration abstraite de la gloire de saint Ménas et non comme une représentation de personnages concrets adorant ce saint (même en admettant que des donateurs privés aient voulu s'y faire portraiturer).

Je citerai encore l'exemple d'une croix provenant d'Émèse et qui daterait également du vie siècle. Tandis que, dans un disque fixé au haut de la branche supérieure, on lit la fameuse formule prophylactique $\Phi\omega\varsigma\ \text{Z}\omega\eta$ et une première invocation à saint Georges, celle-ci est répétée une deuxième fois tout au bas de la croix ($\text{ΑΓΙΕ ΓΕΩΡΓΙΕ ΒΟΗΘΗ.}$), et accompagnée d'une image du martyr qui attire vers lui le dévot. Plâtré un genou, celui-ci lui tend la main. Voici un premier exemple d'image où non seulement le fidèle se tient auprès du saint, mais où celui-ci, par un geste, montre que sa prière est exaucée. Sur l'image de la croix syrienne, le mouvement de « saint Georges, qui correspond à l'invocation « sauve (un tel) », reproduit le mouvement fréquent dans l'iconographie des empereurs romains qui relèvent un personnage pour le « sauver » ou le « libérer ». C'est aussi le geste que, l'empruntant à ces mêmes modèles antiques, le Christ adopte dans les premières images de la Descente aux Limbes. Après

1 G. SCHULMBERGER, dans *Portugum* ou Recueil de travaux d'érudition dédiés à M. M. de Vogüé, 1909, p. 555-559. Cf. GARNIER, *Dict.*, s. v. *Émèse*, fig. 4057.

2 Exemples de ce type surtout en numismatique. Voir les émissions impériales avec légendes : *Idem*, *redidit*, *Idem*, *resurgens*, et même *Pietas Augusti*, dans Cohen (III^e et IV^e s.), Maurice (IV^e s.), etc., ainsi que dans STRACK, *Untersuchungen zur röm. Reichprägung*, I (Trajan) et surtout II (Hadrien).

sa victoire sur la Mort, il « sauve » Adam et Ève en les entraînant hors de l'Édén³. Des objets comme la croix d'Émèse étant généralement des ex-voto, il est probable que l'image du « salut » du personnage attiré par saint Georges ne faisait que commémorer un fait accompli. Sûr, elle l'appelait en montrant à l'avance le geste attendu du martyr. Les deux procédés sont possibles, et cela non seulement en ce qui touche l'image sur la croix d'Émèse, mais pour toute une série de mosaïques de la plus haute importance qui décoraient les murs du *martyrium* de Saint-Démétrios à Salonique.

On connaît le « sort singulier de ces œuvres qui, demeurées sous un badigeon turc en 1911, furent détruites par un incendie, en 1917. Sans quelques rares morceaux épargnés par le feu, ces mosaïques ne peuvent donc plus être observées sur place, et c'est à des photographies souvent fort insuffisantes et à des descriptions qui ne reposent pas sur une analyse attentive des mosaïques que nous devons toute la documentation dont il a été fait état ici⁴. Les mosaïques de Saint-Démétrios décoraient les premiers piliers devant l'abside et le mur qui sépare les deux collatéraux de gauche du côté intérieur de ce mur (celui qui est tourné vers le nef principale). Sans soulever pour l'instant le problème que

1 GARNIER, *L'empereur*, p. 245-249. Dans l'absence d'exemples concrets d'images de la Descente aux Limbes avant le vi^e s., l'image de la croix d'Émèse, antérieure de deux siècles, prouve que, en vi^e s. au plus tard, l'iconographie chrétienne empruntait à l'art impérial ce type iconographique qui était en common.

2 Mosaïques de Th. LEBENSKI, *Mosaïques récemment découvertes à Saint-Démétrios de Salonique* (en russe, dans *Journal de l'Institut de Constantinople*, XIV, 1909) (avant les meilleures photographies publiées jusqu'ici d'après les mosaïques du *collatéral gauche*), article de P. LACROIX, dans *Byz. Zeit.*, 1908, de TARNAY, dans *Rev. arch.*, 1909, I et 1910, I, de CH. DIEHL, dans *Le Tournaïen*, dans *Mus. Hist.*, XLVII, 1911, et les études de M. DIEHL, dans *Le Tournaïen* et SALAZAR, *Les mosaïques chrétiennes de Salonique* (1918), p. 94-114, pl. XXVIII, XXXIV, et de M. SERRAULT, dans *Agg. Arch.*, 1920, — dans l'état de conservation où furent trouvées ces mosaïques, toutes les photographies des détails auraient pu permettre de tirer toute l'information qu'elles offraient encore entre 1911 et 1917. Mais il semblerait que personne n'ait songé à les faire, ni à décalquer toutes les parties (tout au moins, aucune publication n'en a jamais fait état, à ma connaissance), ni même à les décrire consciencieusement, d'après les originaux. Les belles photographies de détail auxquelles nous devons nos pl. XXVIII et XXX, I, n'ont été prises par qu'après l'incendie, et ne reproduisent par conséquent que les quelques pans de ces piliers devant l'abside épargnés par le feu.

pose la distribution de ces images, sur les murs de l'église, et le « cycle » qu'elles semblent y former, bornons-nous à rappeler qu'il s'agit de mosaïques volées, pour la plupart, indépendantes les unes des autres, qui appartiennent au ^{vi} et au ^{vii}, plus rarement au ^{viii} siècle.

Certains donateurs de mosaïques s'étaient bornés à commander des panneaux modestes : un ou plusieurs médaillons qui renfermaient les portraits à mi-corps, soit de saint Démétrios et de deux évêques-bienfaiteurs de la basilique (fig. 143 et 144) ; soit d'un groupe d'autres martyrs, probablement de saints locaux qui la gloire de saint Démétrios ne faisait point oublier entièrement (pl. XLVIII, 1, 2 ; XLIX, 1), soit enfin du Christ (?) (pl. XLIX, 2). Mais d'autres mosaïques, les plus importantes, développaient le thème du fidèle devant le martyr, que nous avons vu esquissé sur la croix d'Éphèse. Souvent, plusieurs dévots en prière entouraient étroitement le saint, comme si chaque fragment de la surface qui touchait à la silhouette du martyr était aussi précieux que l'espace *ad sanctum* que se disputaient les cadavres des fidèles. Tandis que les hommes tendent les bras vers saint Démétrios, ou lui présentent une offrande, ou se rouissent par déférence, au contact du martyr, celui-ci répond par plusieurs gestes différents aux appels des hommes ; tantôt il pose la main sur leur épaule, tantôt, et le plus souvent, il lève les bras au ciel, dans l'attitude de l'orant-intercesseur ; tantôt, par un mouvement plus compliqué, il fait connaître son rôle d'intermédiaire entre les fidèles et Dieu. Ce n'est que l'examen de ces panneaux, un à un, qui permet de juger des ressources de cette imagerie mi-historique mi-symbolique. Quoique un peu longue, l'analyse qui suivra n'a pu être évitée, étant donné l'absence de descriptions et de reproductions satisfaisantes de ces mosaïques remarquables.

L'une d'elles se distingue de toutes les autres (pl. L, 1). Fixée sur l'un des piliers devant l'abside, elle figure saint Démétrios entre le gouverneur et l'évêque de Salonique, dressés côte à côte devant le mur crénelé de cette ville. Tandis que le martyr pose ses bras étendus sur les épaules des deux personnages, par le geste traditionnel de la protection, une inscription sous l'image, sans nommer des personnages et des événements précis, rappelle que saint Démétrios avait protégé Salonique contre les assauts des barbares.

Aussi, le groupe des trois défenseurs de la cité a la valeur d'un symbole de la dévotion qu'on vouait, à Salonique, à saint

Démétrios, et à ce titre il est comparable aux compositions symboliques de la plus ancienne iconographie des apôtres-martyrs de Rome. Mais, tandis que des images comme la *Fragilis legis* proclamaient la suprématie de l'église des apôtres et surtout de saint Pierre, la peinture de Salonique n'avait évidemment d'autre prétention que d'exprimer la faveur spéciale que saint Démétrios « philopole » réservait à la ville qu'il affectionnait.

Une autre mosaïque des piliers¹ devant l'abside nous introduit dans l'iconographie votive la plus onéreuse au martyrium de saint Démétrios : à en juger d'après les nombreuses peintures du collatéral Nord que nous examinerons plus loin, le panneau du pilier qui s'y rattache par le thème iconographique me paraît cependant un peu postérieur à ces ex-voto de la nef. Il suffit donc que j'y relève une immense figure frontale de Démétrios en orante qui se tient devant un schéma polygonal couronné d'un toit en pyramide (c'est le ciboure en argent qui se trouvait dans la basilique et où, selon la tradition, était enfermé le tombeau du martyr) et, plus à droite, sur un fond de paysage avec des arbres, un homme jeune vêtu d'un himation blanc, qui pose ses mains sur les épaules d'un garçonnet pour le présenter à saint Démétrios. Les deux personnages, outre d'un édifice (leur maison ? ou l'entrée du sanctuaire ?), ont les mains recouvertes d'un pan de leur manteau. L'édifice qui sera consacré ci-après aux autres mosaïques votives à Salonique, fera mieux apparaître la signification probable de cette image de piété.

La mosaïque la plus rapprochée du transept, sur le mur qui sépare les deux collatéraux gauches, figure saint Démétrios en orante devant une niche, aux murs de laquelle sont suspendues des draperies d'étoffe précieuse (pl. XXXI, 1 et fig. 141). Les rainures du coquillage traditionnel de la conque forment comme des rayons autour de sa tête rambante. Cet aménagement du fond rappelle les portraits des consuls sur les diptyques du ^{vii} siècle². La ressemblance augmente du fait que, sur la mosaïque, deux médaillons occupent les coins supérieurs du panneau et que le martyr lui-même

1. URPENSKI, l. c., pl. XLII, c. DIEHL, *Le Tourneau et Salonique*, l. c., pl. XXXII, 2.

2. P. ex. Diptyque d'Anastase (517) au Cabinet des Médailles (Paris) et TYLER, l. c., II, fig. 80.

porte les vêtements d'un haut dignitaire. Les deux médaillons reprennent sur une espèce d'entablement qui prolonge l'arc de la niche centrale, ils renforcent les portraits de deux saints, probablement d'autres martyrs de Salonique. Or, sur plusieurs diptyques consulaires, on retrouve des médaillons avec portraits (des empereurs) aux mêmes endroits exactement¹; quant au costume consulaire du martyr, il n'est point dû au hasard, car les plus anciens textes hagiographiques font de saint Démétrios un haut dignitaire de l'Empire, et plusieurs fidèles qui avaient été favorisés par des apparitions du martyr, déclarent l'avoir aperçu revêtu d'un costume consulaire². Ces symboles du pouvoir terrestre se confondaient ainsi, dans la personne du martyr, avec les manifestations de sa puissance surnaturelle; coïncidence qui facilitait la tâche des iconographes et qu'ils ne manquèrent pas de mettre en valeur. Aussi, c'est comme d'humbles porteurs de pétitions devant la porte du consul que trois dévots de saint Démétrios l'entourent sur la mosaïque: deux hommes et une femme ou un enfant, tous tendant les bras vers lui. Représentés à des niveaux différents, on les dirait suspendus en l'air, à côté du saint, comme si, pour mieux l'approcher, ces supplicants devaient se laisser élever à la hauteur des nuées ou des épaules du bon géant.

Si l'inscription qui accompagne cette première image, reprenant une formule célèbre, demande à Dieu d'accepter les prières de ceux dont il connaît les noms³, la légende qui se lisait au bas de la deuxième composition n'est plus lisible, à l'exception de quelques fragments de mots. Et malheureusement l'image elle-même, qui a été l'une des plus anciennes dans cette série, a été également détruite en grande partie.

1. *Ibid.*

2. Pour préciser l'apparence que s. Démétrios avait lors d'une vision, celui « qui il s'était montré miraculeusement montrer un personnage qui portait la chlamyde consulaire » *ἰδὼς τὸν μαρτυροῦντα ὁμοιωτὸν χλαμύδα* (*Miracula s. demetrii*, § 140; *Signe*, p. 10, 110, 1313. Cf. *ibid.*, § 36, col. 3220 et 3232 où nous retrouvons le saint apparaît à un malade, revêtu de la chlamyde, mais il lui rappelle un *σάββα* qui, sur l'ordre de l'empereur, distribue des gratifications au peuple; il était les malades en posant la main sur eux et en leur opposant le signe de la croix, *ἐκ τῶν ὁσίων κατὰ βουλήν τινος λαβόντες*. Voy. aussi K. ACHARDIÈRE, *Αἰκίστα "ἱερολογίου τοῦ ὁμοεικονιστοῦ, αὐτ. Πατριάρχου Κωνσταντίνου, 1. 1891, p. 147* (texte postérieur au X^e s.).

3. *Vermeulen*, l. c., p. 30. DROU, *Le Téméraire et Salomon*, l. c., p. 95. *Ibid.*, une autre inscription qui prouve qu'il s'agit de panneaux commandés par des personnes différentes et par conséquent indépendants les uns des autres.

Aux deux extrémités de la composition (pl. XLIX, 2 et fig. 141, 142), on aperçoit cependant, sous un ciel couvert de nuages multicolores, un paysage d'arbres et de bosquets au milieu desquels s'élèvent, à droite une fontaine aux eaux abondantes, et à gauche un édifice en forme de tholos à colonnes adossées, sur un très haut socle. Entre ces deux morceaux d'un paysage hellénistique ou ciel, plantes et architectures reproduisent des formules consacrées, on distingue un grand et devant lui un groupe de personnages, femmes, *ἐν ἑσπερί*, par une immense figure de saint Démétrios. À son côté d'après la moitié inférieure de sa figure, la seule qui soit conservée, le martyr s'y tenant debout et de l'autre main au pas sa orante. On voit presque entier son bras droit que le saint avance du côté gauche, soit pour accueillir un petit personnage qui devait se trouver de ce côté, soit pour présenter ou transmettre à Dieu, en repétant leur geste, les prières de la file de petits personnages qui se pressent à la droite du saint. Il s'agit sûrement d'une famille: on l'a vu, avance un jeune enfant qui, poussé par sa mère, fait à saint Démétrios l'offrande de deux colombes blanches, on voit en arrière le père fait le geste de la prière et porte peut-être, sur ses épaules couvertes d'un pan de manteau, une autre offrande au saint; enfin, deux autres femmes suivent à distance, vêtues comme la mère et portant les mêmes boucles d'oreille. C'est une des scènes les plus immédiates de toute l'imagerie du culte des martyrs dans l'antiquité: le mouvement de la mère, plein de sollicitude, le geste du gargonnet, naïf par l'émotion, respirent la vie, et le prêtre ou le saint ne se sent pas en droit, pour représenter plusieurs figures ou choses, de les signer ou de les superposer en suivant des lignes droites: ses personnages osent masquer partiellement le visage, et ils se bécotent

1. On peut objecter, sur cette œuvre du v^e, sinon du vi^e siècle, la faiblesse de la tradition à cette tradition plusieurs fois citée, mais non pas, certes, comme on l'a fait, des représentations du tombeau souterrain de saint Démétrios, avec l'atrium de la basilique qui l'abritait, avec sa fontaine, etc.: ce qu'on croyait être le tombeau du martyr se trouvait bien à l'intérieur de l'église, et les légendes que la fontaine de l'atrium avait dans une cour bordée d'arcades, et les deux considérations devaient offrir tout rapprochement des architectures décoratives de ce paysage-type avec les éléments du sanctuaire de Salonique.

2. Je crois distinguer le bord garni de franges de son manteau, que je reconstitue en le rapprochant du costume du dévot, à gauche, sur le panneau précédent.

Centrent les uns derrière les autres, sans pour cela perdre le contact entre eux, car une perspective un peu surbaissée mais soignée ordonne encore cette peinture. La signification précise de la scène nous échappe peut-être. S'agit-il d'une prière collective de tous les membres d'une famille, d'une oraison quelconque, prière rendue par l'offrande d'une paire de pigeons ? Ou bien s'a-t-on voulu figurer une maison, lieu de l'enfant au service du martyr, comme cette Claudia qui, vêtue chrétienne, fut coisée par ses parents au martyrien romain de saint Laurent ? Comme le dit Prudence (*Peristeph.* II, 521-528) :

<i>Videmus infantes domos</i>	<i>Vidulus olim pontifex</i>
<i>Sive episcopos tabulas</i>	<i>Adolor in signum crucis</i>
<i>Offere omni pignora</i>	<i>Ademque Laurenti tum</i>
<i>Carissimum liberum</i>	<i>Vidulus intul Claudia</i>

L'hypothèse d'une scène de consécration pourrait être corroborée par le geste de la mère, qui semble inviter l'enfant à avancer dans la direction du martyr, et par celui du saint l'invitant à entrer dans son sanctuaire. On remarque aussi la ressemblance de cette scène avec les images de la Présentation de la Vierge au Temple de Jérusalem : c'est le même cortège, où l'enfant, la mère et le père, puis d'autres personnages, suivent dans le même ordre, et où la jeune Marie tient le même couple de colombes blanches, qu'on aperçoit dans les mains tendues du personnel sur la mosaïque de Sébastien. Celle-ci est, d'ailleurs, contemporaine de l'exemple le plus ancien de la Présentation de la Vierge¹, et prouverait ainsi que l'image mariologique s'inspire d'une cérémonie courante dans les églises chrétiennes de Grèce. La Vierge a été simplement introduite dans le schéma d'une image qui figurait la consécration d'un enfant à un martyr, et l'image du sanctuaire, de *le martyrium*, fut appelée à représenter le saint-des-Saints du Temple lui-même, tandis que le Grand Prêtre prenait la place du saint ou de la sainte qui recevait l'enfant qu'on lui soumet. La mosaïque que nous étudions nous permet ainsi, en passant, de constater l'influence de l'iconographie du *martyrium* sur l'imagerie mariologique du moyen âge.

¹ D'abord sur l'un des colonnes du fronton d'entrée de Saint-Marc de Venise, qui a fait l'objet d'un dossier du *Warwick Institute of Art*. Cette scène est, nous semble-t-il, le portrait qui date de 828, l'exemple le plus ancien est probablement celui de la mosaïque de l'apothéose de l'empereur Théophile (MILLET, *Le Ministère de l'apothéose*, p. 111-112).

Ajoutée postérieurement, et placée à la même hauteur que les deux groupes de médaillons (eux aussi d'époque byzantine), l'image suivante est, avec son encadrement (fig. 142), l'œuvre d'une espèce de porte trop large flanquée de deux architectures plus basses (image de la basilique), au centre de la composition. Il porte toujours son caractère canonique. Mais les bras ne sont pas courbés, ils se tendent vers les deux hommes accompagnés d'une jeune fille qui se sont fait représenter auprès de lui. Les trois saints font le geste de la prière : celle de droite se dirigeant par un dessin plus gai de son costume, vers la gauche pour se tenir devant elle une petite fille. Les deux derniers, deux moines, deux évêques, qu'on retrouve chez le diacre d'une fresque votive contemporaine à Sainte-Marie-Antique¹, et qui portent également les accompagnés de Marie, deux certains images de la Présentation au Temple.

Je passe sur le groupe des trois médaillons de saint Démétrios, qui renferment, de part et d'autre d'un image de saint Démétrios, les portraits de deux architectes de Sébastien (fig. 143 et 144). Ce groupe forme un ensemble dans l'ensemble, souligné par un long filon de la légende. Mais les portraits des deux diacres de l'église locale, à l'initiative de laquelle la basilique de saint Démétrios des saints saints des travaux de reconstruction ont été achevés, sont, peut-être, et après l'insigne mentionné dans la légende, la base qu'on doit retenir du martyr, et rien n'y a été fait pour exprimer les rapports entre le martyr et ses diacres.

Je passe aussi, pour revenir à elle, sur un point, sur la scène suivante du saint Démétrios s'approchant, et après une image tardive du Christ (pl. XLIX, 1), j'arrive à une autre composition qui, si elle était mieux conservée, serait, sans doute, considérée comme la plus intéressante de la série (pl. XLIX, 1 et fig. 145). Le Christ saint qui s'élève sur des planes anciens. À gauche, saint Démétrios est assis de face, sur un banc au-dessus duquel se trouve une arche, peut-être un ciboire. Plus haut encore, on voit reconnaître un voile suspendu au cadre du panneau, l'œuvre

¹ GARDINER, *Sainte Marie-Antique*, pl. XXX. Ces images, qui sont des portraits de saints, sont certainement des images d'homme ou non du saint, qui sont dans la ville de « Symeon stylite » (voir *Symeon*, p. 14, note 1). Voir l'exemple de la mosaïque romaine de « L'apothéose de l'empereur » (pl. XLIX, 1).

peut-être s'approche du martyr et lui tend son enfant qu'elle porte sur ses bras. Le saint pose la main droite sur l'épaule de l'enfant et lève l'autre pour la prière, en plant la main gauche, selon l'habitude. Les doigts de cette deuxième main, main gauche du martyr rencontrent ceux d'un personnage presque entièrement détruit qui, figuré à mi-corps, dans un médaillon, au-dessus et à droite du saint, avance son bras dans sa direction, en le sortant du cadre du médaillon. Encore plus à droite se tient debout une femme nimée enveloppée dans un *aphorion* : c'est certainement la Vierge Marie. Comme saint Démétrios, elle lève son bras gauche pour la prière, en le plant au coude. Mais son regard suit le mouvement de sa main droite, qu'elle avance un peu toutement dans la direction du martyr et du personnage dans le médaillon. Ce dernier ne pouvant figurer que le Christ, par seule cette identification expliquerait tous les gestes des autres personnages : en posant sa main sur l'épaule de l'enfant, le martyr le bénit ou le guérit ; mais, opérant en intermédiaire, il pose sa force en s'adressant au Christ, et celui-ci la lui transmet en touchant de sa main la main tendue du saint. Quant à la Vierge, elle intervient de son côté auprès de Jésus et soutient la prière du martyr : c'est pourquoi, tout en levant une main, elle semble de l'autre montrer au Christ le groupe du saint et de la mère avec son enfant. Je ne connais qu'un exemple, dans l'art byzantin, où la transmission de forces morales soit représentée d'une façon aussi explicite : sur une miniature du xvi^e siècle de la Vierge (Urbain 2)¹, les personnalités de deux vertus soufflent aux oreilles du Christ les catégories morales qu'elles représentent, tandis que le Christ les transmet à deux empereurs. Comme figures au-dessus de lui et sur les têtes desquels il pose des couronnes. En passant par le corps du Christ, depuis les oreilles jusqu'aux bords de ses doigts, puis par les couronnes, les vertus pénètrent dans les empereurs. La mosaïque que j'examine offre un circuit analogue : bras et main du Christ — de la main gauche du martyr à la main droite — enfant ; le mouvement parallèle de la Vierge souligne sa courbe.

L'intérêt principal de cette mosaïque est dans cette façon d'imaginer la voie suivie par la grâce divine, lorsqu'on l'obtient en s'adressant au martyr. Le schéma iconographique illustre admirablement les idées généralement reçues à ce

angel, à l'époque antienne, c'est du martyr du Christ que s'adresse la mère en lui présentant l'enfant, et c'est la Vierge qui, par le martyr, exerce sa prière. Plus haut, on le voit, rôle de la Vierge, qui, sans s'interposer entre le saint et Dieu, appuie la demande du martyr. Mais dans le médaillon du saint Démétrios, on le voit, la Vierge face à l'objet d'un culte important, en s'adressant à elle, on y voit l'objet d'un culte de prière la pèlerin à une instance hiérarchiquement supérieure.

Il ne me reste qu'à mentionner une dernière image de saint Démétrios entouré de ses fidèles. Toujours sur le même mur, mais séparée de la précédente par une arcade triangulaire consacrée à la Vierge que nous verrons dans un instant. Cette ultime image du saint patron de la basilique est, aussi, le Christ, la moins ancienne d'une *marignone* (pl. XLVIII, fig. 1). L'examen technique prouve qu'elle est postérieure à la facture et le style de l'œuvre démontrent un travail postérieur au *vis* siècle, qui est la date probable de la mosaïque voisine, avec la Vierge. D'autre part, la peinture est, au moins, antérieure aux Iconoclastes. Il est donc raisonnable de l'attribuer à la période qui va de 600 à 720 environ. Les tons de plus, le mosaïque y figure saint Démétrios en costume, debout et de face, dans son costume consulaire (reproduction évidente du même portrait modelé qui servit aux autres mosaïques de cette église. Le fond est plus léger que dans les peintures plus anciennes. Je ne distingue que quelques contours, irréguliers, d'une espèce de porte monumentale et beaucoup de perles décoratives, pour donner plus d'effet à cette architecture sommaire. Comme les autres, cette mosaïque avait été commandée par un particulier. Son portrait, à droite du saint, nous le montre, minuscule, tendant vers le saint ses deux bras recouverts d'un pan de son long manteau. La mode des cheveux courts et du visage glabre a été plantée à celle de la barbe allongée et des cheveux longs. Le dernier a en commun l'une et les autres avec un saint qui occupe un médaillon au-dessus de lui. Est-ce un témoignage indirect

1. Je ne saurais dire pourquoi la Vierge semble prise devant un sanctuaire, si l'on peut y distinguer figure effrayante, ou archange. Si c'en était ainsi, on pourrait supposer la Vierge devant le sanctuaire de saint Démétrios, ainsi, on pourrait supposer la figure de Marie à une intervention dans le culte du martyr du saint patron de la basilique. Mais, je le répète, tout ce qui concierne la partie droite de la mosaïque, et son caractère, est purement hypothétique.

Revenons maintenant aux deux panneaux aux vierge, interposés entre les grandes images de saint Démétrios. Nous retrouvons en la fidèle mise en présence du saint. Cette fois, c'est la Vierge. Sur le premier panneau (fig. 4), on considère pour deux angles symétriques, la Vierge se tient debout, la tête tournée vers le spectateur, mais en levant les bras en prière du côté droit, c'est-à-dire vers l'autel. La présence d'un portrait de saint Démétrios du même côté, ne doit pas faire croire que la prière de Marie lui est adressée. Ce portrait du saint, dans un médaillon, nous l'avons vu, est postérieur à la plupart des panneaux du même motif. En outre, le deuxième composition avec la Mère de Dieu nous montrera que, dans l'idée des mosaïstes, la hiérarchie normale qui met la Vierge au-dessus des saints, ne pouvait être renversée. Tandis que Marie lève les bras vers l'autel de Dieu, c'est elle qui reçoit les prières d'une famille de donateurs composée des père, la droite et d'une mère avec un enfant sur ses bras (à gauche de Marie). La photographie ne permet pas de dire si le chef de famille tend simplement ses bras ouverts à la madone, ou si Marie en fait lui apporter une offrande. C'est un enfant que la mère tend vers la Théotokos, comme autrefois on portait les leurs vers saint Démétrios. Les mosaïstes que nous venons de voir. On remarquera tout d'abord de la mère qui, au lieu de tenir simplement un enfant, l'avance vers Marie, pour le lui présenter. C'est ainsi la signification d'un geste analogue chez la Vierge elle-même, lorsqu'elle portera son propre enfant. Elle le tendra tout de suite à la présenter à l'adoration et aux « litanies des fidèles. Ces images figureront ainsi une « prophétie ». Quant au panneau qui nous occupe, le sens est évident : recevant les prières des dévots, la Vierge les

Il faut donc se rendre compte, d'abord, qu'appartenir à la composition avec le Vierge dans l'indigence possible. Les peintures avec l'enfant et deux enfants, le tout avec le père, m'ont donné l'impression d'être une composition à l'italienne. La lumière

Le deuxième jumelage avec la Vierge (pl. XLVII) se fait d'une allure plus grandiose. Ici, transportée sur un char latéral par la sainteté du personnage, la composition s'élève des autres. Au milieu, la Théotokos laisse de faire à l'enfant devant elle, selon la formule que je viens d'évoquer. Deux anges inclinés vers le bébé soulèvent la grande tunique d'elle. Comme les *schémas* ou *delphiques* des monastères religieux à Byzance, ils sont représentés avec l'attitude de leur fonction, *parèsi* les *kyriôs* *hieraxéi*. Les autres figures d'après du patronne encadrent celle vision de majesté sainte. D'abord, saint Démétrios et sa sainte *strophé*, représentés en pied mais à une échelle réduite, tout en ayant une mosaïque diffuse des images symboliques du *kyriôs* d'Hélène ou les saints et toujours la même tunique des *kyriôs* et la Vierge. Sont Démétrios, premier à la Vierge et au divin Enfant le donateur qui apparaît, le donateur mosaïque sous un pan de son manteau. Derrière apparaît la sainte mosaïque symétrique visible intervenant lui aussi en faveur de ce personnage. Mais ne pouvant du lieu, hors la porte de la protection, comme saint Démétrios, il se voit en sainte autre formule topographique de l'Yvon saint. Nourriture le nom de ce *kyriôs* qui porte le même schéma *kyriôs* comme saint Démétrios. Mais il s'agit d'un saint qui se voit en culte particulier dans la basilique de saint-kyriôs, appartenant au grand patron de Salavique. A priori, il s'agit d'un *kyriôs*, et, une autre mosaïque, nettement postérieure de l'Yvon *kyriôs* de l'abside, ou un se retrouve celle qui a été vue dans l'Yvon *kyriôs* d'abitude de prière. Dans les deux cas, se trouve de la *kyriôs* nomme la barbe, le costume et même l'attitude *kyriôs* saint

2. *Je parle aux « intellectuels »* : une fois que l'homme des groupes de soutien a compris la situation, il se tourne vers les intellectuels, les membres du mouvement d'élite, les personnes qui ont une influence sur la société. Il leur explique la situation et leur propose des solutions.

[illegible]

symétriquement ou au caractère volé, et on peut s'affirmer, en tout cas, à propos de ce caractère de panneaux indépendants les uns des autres, qui gagnent le bas des murs dans toutes les parties de la vaste église de Sainte-Marie-Antique. Quelques-unes de ces fresques occupent des niches, très nombreuses dans tous les murs de cet édifice, d'autres recouvrent les parois de la *aula cantuari*, d'autres encore tapissent les colonnes et les piliers de la nef ou une partie quelconque des murs du sanctuaire, des collatéraux et de l'atrium. C'est cet usage d'offrir à la Vierge, à un seul ou à plusieurs saints une image monumentale à dû se généraliser à un tel point, entre le *v^e* et le *x^e* siècle, que ces *ex-voto* envahirent toutes les parties de la décoration. Les sujets de ces images dépendaient des dévotions particulières des donateurs : les uns faisaient l'hommage de sa représentation à la Vierge, d'autres à tel groupe de trois martyrs militaires, d'autres (des femmes «dremont») à trois moines Marie, Anne et Elisabeth figurées avec leurs enfants respectifs ou sans ; il y en a qui dient représenter saint Démétrios ou saint Serge ou saint Athanas¹, et il est probable que, dans bien des cas, le choix du martyr de l'*ex-voto* dépendait du lieu d'origine du donateur. L'abondance des saints orientaux parlerait aussi en faveur d'une participation importante de Grecs et de Levantins à ces entreprises picturales, qui, réalisées à Rome, reflètent cependant un usage des chrétiens orientaux. Une chapelle entière, dédiée aux Quarante Martyrs de Sébaste et fixée à l'entrée de Sainte-Marie-Antique, ne fait que souligner cet état de choses. Les fresques qui la décorent suivent d'ailleurs des modèles d'iconographie grecque, notamment en ce qui concerne l'image principale des Quarante Martyrs, représentés, conformément à la tradition des *martharia*, les uns à côté des autres et en attitude d'oraison, dans la niche de l'abside². Offrandes de fidèles aux ressources limitées, ces *ex-voto* n'offrent que rarement les portraits des donateurs (un panneau volé du pape Hadrien³ fait naturellement exception à cette règle⁴). Il est permis néanmoins de ranger toutes ces fresques parmi les images de l'intercession des martyrs ou de la Vierge, en faveur des hommes, et de les ramener au type iconographique qui nous

occupe en ce moment. En dehors du Marigouan de Saint-Denis, aucun cultivateur ne s'occupe plus de la culture de la canne à sucre. Les terres qui ont été abandonnées à la dévotion aux différents cultes

[illegible]

de nommer, enfin, en l'absence de tout modèle visible, les fresques votives du VI^e au X^e siècle, disséminées dans les régions de Rome¹, l'exemple du portrait du pape Jean VI figuré à genoux auprès d'une Vierge oisive, dans ce crédo de la basilique Vierge². La charnelle que ce pape saint

1. MATHIESEN, J. and NORDEN, B. 1976, *Nordens Bulletin*, **5**, pt. VI, 100-106.

2 Ce sont les exécutifs de ce groupe qui, à cette époque, réalisent l'œuvre picturale, dans les agglomérations et les structures satellitaires de l'ouest. (Cf. Les Murs de la Région, 11/11, p. 92-93, et p. 100-101, 111-112).

2. *Chagolts de la Vierge ou de l'Enfant ou du Prêtre*. — Imposition de
ces images aux enfants pendant le baptême, soit dans l'église, soit

1. *Hand*, fig. 38, 47 fig. 75, 76, 83, 89; pl. XXXVIII, XXXIX, XL

WILSON, J.

3. *Смолкина, Л. Г.* № 49, с. 73-94.

dédiée à la Vierge conservait une relique de la crèche, c'était donc un *martyrium* au même titre que l'église de la Nativité de Bethléem. Mais le culte de toute relique, nous le savons, même s'il s'agissait d'un objet matériel comme la crèche, s'adressait toujours à un saint personnage; aussi, c'est la Mère de Dieu qui — le nom de l'oratoire le dit déjà — était la sainte patronne de la chapelle. Et c'est pourquoi, tandis que des scènes historiques y célébraient les théophanies du Christ, c'est la Vierge-Reine qui occupait le mur du fond de l'oratoire. Et, tout comme dans les *martyria*, son image monumentale représentée seule sur le panneau central de la décoration lui attribuait le geste de l'orante. Or, c'est auprès de cette Vierge orante que le pape s'est fait représenter, à genoux et profondément incliné, et la signification de ce rapprochement de l'orante et du fondateur est exactement la même qu'ailleurs dans les compositions votives des *martyria* : la Vierge reçoit les prières du pape et les transmet, en y joignant les siennes.

CHIFFROY, I, c. 86, 256-276. C'est sans raison que les auteurs de cet ouvrage (p. 216-217) mettent en doute l'attribution de l'ensemble de ces monnaies au temps de Jean V (1700-707).

1. Sur ces images, voy. *infra*, chap. IX.

CHAPITRE III

EMPLACEMENT DES IMAGES DES SAINTS DANS LES MARTYRIA

Les images qui interprétaient le thème iconographique du martyr se profilaient sur les voûtes et les murs des *martyria*. Mais y avait-il un système dans leur distribution, et les emplacements qu'on leur réservait dans ces sanctuaires étaient-ils fixés par une tradition? Nous sommes loin d'une réponse satisfaisante et définitive à ces questions, faute d'un nombre assez grand de témoignages archéologiques.

Dans les pages qui suivront, nous enregistrerons simplement les quelques faits acquis et nous y joindrons un certain nombre de considérations sur l'emplacement des images des saints dans les sanctuaires archaïques.

1. ABSIDE

On se souvient que l'image du martyr la plus typique, à l'époque ancienne, le montrait debout et de face dans l'attitude de l'orante. Les plus anciennes figurations de ce genre remontent au IV^e siècle, et nous avons pu montrer qu'elles se rattachaient à la tradition du portrait funéraire paléochrétien tel que nous le connaissons d'après les peintures des catacombes. Il est à présumer que les premiers portraits des martyrs en orante, comme d'autres portraits funéraires, étaient fixés dans le voisinage immédiat de leurs tombeaux, et c'est à cet usage antique que nous devons probablement la fréquence des images du martyr-orante installées dans le creux d'une niche et notamment de la niche absidiale.

C'est dans l'abside du chœur, en effet, et en son milieu qu'apparaissent les portraits des saints titulaires de l'église

de saint Apollinaire in Classe (pl. XLII, 1), de l'oratoire Sainte-Félicité dans la catacombe Musmino (pl. XIX, 1), de la chapelle d'Abou-Girgeh près d'Alexandrie (pl. LX, 3). Agnès nous certifie qu'une image analogue de saint Pierre Chrysologue occupait l'abside de l'église Saint-Jean élevée à Ravenne par Galla Placidia¹. C'est le même emplacement qui est réservé à une représentation de sainte Agnès, sur la mosaïque de l'abside de son *martyrium* aux portes de Rome. Enfin, le témoignage d'une mosaïque célèbre de Saint-Georges de Salonique nous laisse supposer le choix du même emplacement pour les portraits d'une série d'autres martyrs (pl. XXXIII, 1 et 2; XXXI, 1; XXX, 2). En effet, l'auteur de cette peinture qui comprend huit panneaux semblables, nous montre sur chacun d'eux des martyrs en prière devant le chevet d'une église, avec une niche profonde creusée en son milieu. Ces saints se proclament ainsi sur le fond de l'abside qui, dans leurs *martyria* respectifs, a dû recevoir leurs effigies en orante. Une niche analogue se creuse derrière quelques-unes des plus anciennes images de saint Démétrios (par exemple pl. XXXI, 1) qui pourraient bien remonter au prototype initial de cette iconographie, une mosaïque dans l'abside (aujourd'hui détruite) du grand *martyrium* de Salonique. Certaines images de saint Ménaïs (pl. XXXI, 3) paraissent en faveur d'un modèle semblable. Et rien ne me paraît plus probable que l'hypothèse de portraits monumentaux analogues, dans les *martyria* de tous les saints qui, dans l'antiquité, ont été représentés dans l'attitude de l'Orante, tels par exemple saint Phocas² ou les saints Costas

¹ 118. Pontif. *Enc. Rom.*, Milano, P. L., 106, col. 116. Sur cette mosaïque, la prière du saint a été rattachée à la célébration de l'eucharistie (un voyage, « en la sainte », une hostie posée sur l'autel). Cette interprétation vaut peut-être plus ou moins pour beaucoup, même pour toutes les images des martyrs dans l'abside. Placés derrière l'autel, elles pouvaient rappeler le rôle d'intercesseur qu'on attend du saint lorsqu'on célèbre une messe devant un autel qui lui est consacré.

² Dans l'état actuel de la mosaïque, sainte Agnès n'est pas représentée en orante, mais la mosaïque du XII^e siècle a pu subir des restaurations, et l'image de l'abside du XII^e a pu présenter le martyr en attitude de prière. On se souvient que la façade du saint du IV^e siècle, dans la même église-martyrium, est décorée d'un orant qui semble figurer sainte Agnès (pl. XXXI, 2). — Cf. au Ginepro Maggiore, via Numantina, sur une fresque découverte en 1930, une martyre (s. Eusebiusiana) si et à ses pieds deux fidèles prosternés. Joss, dans *Rel. arch. crist.*, N, 1933, p. 7-16.

³ Médaille en terre cuite de Chersonèse (V. V. Latvichev, dans *Materialy po arheol. Rossi*, n° 23, 1899, p. 30-34 fig. p. 30 Cf. *Acta* 88, juillet 111 [14 juillet].

et Damien⁴. En plein moyen âge, les miniatures constantes, napolitaines du Ménologe de Basile II gardent peut-être le souvenir de ces orantes d'abside : on y voit, en effet, beaucoup de martyrs, hommes et femmes, les deux bras levés symétriquement pour la prière et dressés devant une architecture symétrique qui s'approfondit vers le milieu⁵. Il faudrait supposer par conséquent que l'idée de représenter le martyr en orante dans l'abside était bien banale, dans l'antiquité, et il n'est pas difficile d'en deviner la cause.

Rien n'était plus conforme aux habitudes des artistes de l'époque impériale que de fixer l'effigie portraïque dans une niche, et les mosaïstes de la basse époque en particulier faisaient le plus large emploi de ce motif. Certes, ces effigies dans les niches étaient normalement des œuvres de la statuaire, mais nous avons la certitude qu'en les imitant parfois en peinture, on reproduisant alors en plus de la figure sainte le soubassement sur lequel se dressait la statue (mises [Merida]⁶), tantôt le cadre de la niche dans laquelle elle était fixée (Tarragone)⁷. Le dernier exemple est particulièrement

1. SCHUMACHER, *Iconographie*, fig. p. 58, n° 10, v. sainte Agnès en orante, entourée de deux candélabres et de Odèles sur une frange de la catacombe de Naples qui porte son nom. GAZZOTTO, *Merid.*, pl. 103, 2. Il est probable que l'image initiale de s. Euphémie, dans son *martyrium* de Chalcis, doive, la figure également en orante : c'est ce qu'on pourrait déduire de l'icône d'une mosaïque aujourd'hui détruite, à l'église Sainte-Eudémie de Rome, en Viminal, dessin de Ciampini, dans *Giornale*, I, 5, pl. 271, 4. Cette mosaïque remontait au règne du pape Serge. RUTHERFORD, *Icon.*, 1893, 107, pendant qui flanquent la vierge aux deux épaules de saint Ménaïs et ses frères, de sainte Thècle, sur leurs images couronnées (pl. LXIII, 7 et 8). De l'ensemble, la plus ancienne image de la sainte au point de vue iconographique a été représentée figure en orante (chapiteau du XI^e à l'abb. de Montecassino) à l'époque jusqu'au XVIII^e. — Autres exemples, dans *Ménologe* (opusc. II) p. 100, p. 151, n° 1.

2. *Il Ménologe di Basilio II*, pl. 29, 40, 50, 51, 52, etc. Même attitude pour de nombreux confesseurs. Les huit panneaux de la coupole de Saint-Georges de Salonique, offrent une première version d'un *martyrium* unique : tout de la Ménologe de Basile II présente une interprétation ultérieure. On voit que les miniatures de ce manuscrit de la fin du XI^e siècle, tout comme les fresques biographiques des saints qu'elles accompagnent, avaient pour source des images et des textes composés aux lieux mêmes de culte de chacun de ces saints (pour l'architecture, v. supra, I, p. 81, 82). Quelques-unes des miniatures des martyrs-orantes pouvaient ainsi représenter des peintures monumentales du IV^e, V^e ou VI^e siècle.

3. José Ramón MALLO, *Excavaciones de Mérida, I. La zona-basilica romana-cristiana*, dans *Junta Superior de Excavaciones y Monumentos*, Madrid, 1917.

4. GARRAS, *Indic. s. v. Africa* (archéologie 4, n° 20, 710 et s. fig. 102 et s. 103). 4th del 111 *congreso internat. de arch. ind.*, p. 125, fig. 11.

intéressant, car il apporte un spécimen certain de portrait funéraire peint imaginé dans une niche. Or il se trouve sur une dalle sépulcrale chrétienne et appartient à cette série de mosaïques tombales qui sont contemporaines des premières images monumentales des martyrs. Ces dernières, lorsqu'elles étaient peintes dans une niche du *martyrium* funéraire, ne devaient guère se distinguer des portraits sépulcraux du type de Tarragone, sauf par le geste des bras en orante. Mais nous savons que celui-ci, s'il est absent de la mosaïque tombale de la ville ibérique, était tout à fait banal sur les portraits funéraires paléochrétiens¹.

Enfin, si le portrait du martyr auprès de son tombeau suivait une tradition de l'art funéraire en occupant une niche, celle-ci n'était autre que l'exèdre sépulcrale, toutes les fois que le monument cimétieriel du saint se présentait en abside isolée ou en édicule rectangulaire muni d'un chevet en abside. Le tombeau du saint se trouvant à l'intérieur ou devant cette conque, la surface concave de celle-ci s'offrait tout naturellement comme emplacement au portrait du saint. Et cet emplacement a été retenu ensuite, dans les sanctuaires plus considérables qui encadraient les reliques du martyr, parce que l'image du saint en orante, qui s'élevait du fond de l'abside sous une représentation de Dieu, se dressait immédiatement derrière l'autel et, en reproduisant le geste du prêtre devant la table eucharistique, donnait une idée très exacte du rôle d'intercesseur qui est celui du martyr. Il n'est peut-être pas superflu de rappeler en outre, à propos de cet emplacement du portrait idéalisé du saint dans la niche du chevet et au delà de l'autel, l'aménagement de l'unique heroon dont nous connaissons mieux les installations culturelles. Je pense à l'heroon de Kalydon² où le dispositif à l'intérieur de l'abside répond, comme dans les *martyria*, au même besoin de commémoration culturelle d'un défunt, auprès d'un autel fixé au-dessus de son tombeau et même en présence d'un reliquaire (pl. XX, 1 et 2 [XXI, 1; LXIV, 2]). Or à Kalydon on a pu établir l'emplacement, sur un *podium* derrière l'autel (pl. XXI, 1), de trois statues-portraits dont celles du héros local appelé Léon et de la fille de son fils, Gratein. Alignées le long du mur de fond de l'abside, ces portraits se présentaient aux regards de l'assistance dans

1. V. supra, p. 84 et 3.
2. V. supra, t. I, p. 340.

les mêmes conditions exactement que les portraits des saints en orante, au milieu de l'abside de leurs *martyria*. Des uns aux autres, il n'y a que la technique qui ait changé, la peinture ayant remplacé la statuaire.

2. CONQUE DE L'ABSIDE ET COUPOLE

D'autres sujets qui faisaient partie de la décoration des *martyria* antiques se partageaient la voûte en quart de sphère de l'abside et la coupole qui couronnait ces petits sanctuaires de vœux de rappeler qu'au-dessus du martyr-orant, dans l'abside on voyait parfois une image de Dieu. À Saint-Priscus de Capoue (IV^e siècle, pl. XLIV, 1), ailleurs, comme aux Saints-Cosme-et-Damien et à Saint-Vital (pl. XLII, 1, 2) ou dans la basilique de Périgueux³, ce sont des compositions plus complexes que nous avons analysées au chapitre précédent et dans lesquelles les martyrs sont représentés aux côtés du Christ, des anges et des apôtres. Toutes ces figurations dans la conque ou apparaît Dieu, nous transportent au ciel, dans le séjour de Dieu et les jardins paradisiaques de l'au-delà où les saints communiquent avec le Seigneur⁴.

1. Van Desselien et Coudray, *Mosaïque chrétienne*, fig. 304, 305.

2. À propos des plus anciennes images peintes des saints des martyria antiques, il convient de rappeler les quelques exemples de commémorations épiques qui occupent des emplacements analogues, dans les sanctuaires latéraux de l'époque impériale. Au temple de Zens-Thon à Douze, le mur du chevet de la cella présente le dispositif au lieu d'un relief des divinités qui se rapportent aux cultes de la victoire et au culte de la victoire (pl. XLIII, 1, 2). Dans la basilique de Périgueux, ce sont des compositions plus complexes que nous avons analysées au chapitre précédent et dans lesquelles les martyrs sont représentés aux côtés du Christ, des anges et des apôtres. Toutes ces figurations dans la conque ou apparaît Dieu, nous transportent au ciel, dans le séjour de Dieu et les jardins paradisiaques de l'au-delà où les saints communiquent avec le Seigneur⁴.

permet de reconnaître un trait plausible des églises antiques dans la rangée d'arcades qui s'ouvrent dans le mur incurvé des absides. Bref, comme au baptistère des Orthodoxes à Ravenne et sur un graffiti romain sur lequel nous allons revenir, il s'agit de représentations idéales de la partie la plus sacrée des sanctuaires chrétiens.

Or, on peut affirmer également que ces églises symboliques, à Salonique comme à Ravenne et sur le graffiti, cherchaient à évoquer la *domus dei* éternelle, la cité de la Jérusalem céleste. Et c'est le graffiti qui en apporte la preuve. On y trouve en effet¹, à l'entrée du sanctuaire idéal, un défunt qui se tient en orant devant l'édifice idéal où il va pénétrer, et dans le fond de celui-ci, le siège qu'il occupera au Paradis. La comparaison avec les panneaux de la coupole de Saint-Georges est d'autant plus suggestive que le petit personnage aux bras levés fut un pendant certain aux martyrs-orantes. De son côté, la mosaïque du baptistère de Ravenne présente une allusion directe au sujet véritable de ses images d'architectures, en faisant apparaître derrière le sanctuaire les bosquets du jardin paradisiaque².

Bref, la bande de mosaïques sur le pourtour de la coupole, à Salonique, est une image du séjour des martyrs dans la cité céleste. C'est une variante iconographique d'un thème que, par ailleurs, l'art paléochrétien avait traité en figurant les apôtres dans l'enceinte de la ville décrite par les apocalypses³, et que d'autres mosaïstes reprendront au IX^e siècle, sur l'arc triomphal de Sainte-Praxède (légions de saints pénétrant dans les murs sacrés de la Jérusalem céleste)⁴.

Une dernière image de la coupole, dans un *martyrium* antique, confirmera nos conclusions. Dans l'oratoire Saint-Victor à Saint-Ambroise de Milan (pl. XXXVI, 1), c'est sur un « ciel d'or » que se détache le médaillon avec le buste du martyr, et la Main divine qui le couronne nous ramène à un thème iconographique qui se joue au royaume de Dieu.

L'Orient n'a plus un seul monument à nous offrir pour le *décor des coupôles des martyria*. Mais il n'est peut-être pas superflu de rappeler une légende, attestée à partir du IX^e siècle

et relative à la coupole de Sainte-Sophie de Constantinople. Elle nous apprend que des prêtres accompagnèrent les maçons de Justinien chargés de la construction de la fameuse coupole, et qu'ils y déposèrent des reliques de saints en faisant alterner en quelque sorte les masses de pierres et les fragments de corps saints. Comme une matière de calcaire miraculeuse, ces reliques assurèrent la solidité indéfectible de la voûte. Ce ne sont plus seulement les images des martyrs, mais leurs corps sacrés eux-mêmes que les Byzantins prétendirent avoir fixés dans la demi-sphère de la coupole.

Une autre légende nous vient d'Arménie. Elle remonte au V^e siècle et évoque plus directement une destruction de la coupole des *martyria*⁵. En décrivant la vision de saint Grégoire l'Illuminateur, si importante pour l'histoire de l'architecture arménienne, Agathange parle d'abord des quatre colonnes de feu qui monteront des lieux consacrés par la passion des premiers martyrs, il signale ensuite les arcs qui viendront se poser sur les colonnes et la coupole qui couronnera ce *martyrium* de rêve. Puis il ajoute : saint Grégoire distingue dans cette coupole l'image d'un trône avec une croix lumineuse et sur les arcs, vêtues de blanc, les figures des trente-deux premiers martyrs de l'Arménie.

Si cette vision, nous l'avons dit⁶, s'inspire visiblement de l'architecture des *martyria* archaïques arméniens, il en va de même pour le trône, la croix et la phalange des saints, que les mosaïques ou les fresques dans les voûtes de ces mêmes sanctuaires ont rendu familiers au visionnaire ou à son biographe. Il y a ainsi de fortes chances pour que dans les pays de la lointaine Transcaucasie, les voûtes des premiers *martyria* aient offert les mêmes compositions qu'en Italie, en y faisant apparaître, dans une vision céleste qui comprenait la croix lumineuse (comme au Mausolée de Gallia Placidia et probablement à Saint-Georges de Salonique) et le trône du Seigneur (comme au baptistère de Ravenne et sans doute à Saint-Praxède de Capoue) des rangées de martyrs portant les vêtements blancs des habitants de la Cité éternelle.

On retiendra cependant un détail : si d'après cette légende,

1. *Inscr. christ. urbis Romae*, N. 8, t. n° 1821, p. 230. MANFREDI, dans *Ann. arch. crist.*, 6, 1924, p. 145 et s., fig. 1.

2. *Ann. Realist. di Genova*, t. 1, fig. 111.

3. Notamment sur les sarcophages : WERNER, *Sarcophagi christiani antichi*, pl. XIV, LXXXIII, etc.

4. *Ann. Realist. di Genova*, t. 1, fig. 280-298.

5. *Agathange*, *repr. éph. de la Vie de l'Église*, dans *Recueil. orig. Const.*, 14. Prolog. I, p. 92, et p. 99. V. aussi G. GREGORY, *St. Sophia*, 64. Boston, p. 141.

6. AGATHANGE, *ch. CII*, 114-115, 63. Langlois, p. 157-158 (Cf. *descriptions antiques et modernes de l'Arménie*, t. Paris, 1867. Même texte dans *Acta SS.* sept. VII, p. 320 et s.).

7. V. supra, t. I, p. 181.

immédiatement au-dessous, sur les arcs qui la soutiennent. L'idée, en ce qui concerne le lien avec les couvertures, est peut-être la même, mais l'endroit précis réservé aux martyrs s'est déplacé. Et nous pouvons fort bien imaginer ces portraits dans les arcs, enfermés très certainement dans des médaillons, puisque ce parti aussi a été adopté plus d'une fois dans les églises des martyrs et peut être considéré comme typique pour leur décoration.

Ce que les églises à reliques de l'Arménie montraient probablement, nous le voyons aujourd'hui encore dans plusieurs oratoires du vie siècle en Italie. Ainsi, vers 520, sous l'archevêque Pierre II (494-519) de Ravenne¹, on fixa sur les arcs qui soutiennent la voûte de la chapelle archiepiscopale, dédiée à l'apôtre saint André, six portraits de martyrs et six autres de femmes martyrs. Entre 532 et 543 l'évêque Euphrasius choisit pour emplacement à douze portraits de martyrs l'intérieur de l'arc triomphal de sa basilique de Parenzo². Et, vers 545, son collègue de Ravenne, Maximilien, ajouta des portraits de martyrs à ceux des apôtres dans l'arc qui précède le chœur de Saint-Vital³. On pourrait multiplier ces exemples, en y rattachant, pour le vie siècle, celui de la chapelle Saint-Victor à Milan, déjà mentionnée, où les portraits de quatre martyrs (et de deux évêques) se trouvent entre les fenêtres de l'oratoire. Ce dernier exemple, ainsi que ceux de Saint-Vital et de Saint-Pierre-Chrysologue à Ravenne, prouvent en outre que dans ces séries de portraits fixés sur les arcs et entre les fenêtres des sanctuaires ne figurent point les images des saints patrons de ces *martyria*, tandis que celles-là occupaient une place plus en vue et plus centrale (sommet de la voûte, conque de l'abside), ce sont les martyrs *συνάωοι*, probablement ceux dont la même église possédait des fragments de reliques, qu'on honorait ainsi de portraits formant une espèce de couronne autour de l'image centrale du saint local⁴. Il y a là peut-être aussi un souvenir de dispositifs analogues dans les sanctuaires antiques : dans les temples, c'était l'effigie de la divinité principale qu'encadraient des statues ou des images d'autres divinités adorées

les images des martyrs se trouvaient bien dans les parties hautes du sanctuaire, ce n'est plus dans la coupole, mais dans le même sanctuaire, dans les *exedrae* des prétoires, la statue de l'empereur régnant était accompagnée de statues divines⁵, enfin, dans les *héraia* (et ce rapprochement surtout pourrait être utile) l'image du héros-ancêtre avait à ses côtés les effigies d'autres membres *héroïques* de la même famille (Kalydon)⁶.

En résumé, malgré la pénurie des monuments, nous avons pu fixer quelques traits typiques de la *décoration* du *martyrium* et montrer que des emplacements déterminés étaient réservés de préférence à certains sujets importants. Mais ceci ne concerne que l'abside et la coupole, avec les arcs qui les encadrent. Tout ce qui touche à la *décoration* des murs droits est beaucoup plus incertain, et ceci pour une raison très simple. Moins importantes, ces parties des églises ont été décorées plus rarement que l'abside et la coupole. En outre, lorsque la décoration était, en mosaïque, il était d'un usage courant d'en arrêter les panneaux au pied des arcs et des voûtes. Il n'est donc point étonnant que le peu de monuments qui nous restent nous renseignent moins bien sur le repérage des sujets qu'on déployait sur les murs des *martyria* au-dessous des corniches et que le système appliqué à cette partie de la décoration, si jamais il y en eut, nous échappe. La procession des martyrs, dans la nef de Saint-Apollinaire-le-Nouveau (pl. XLVI, 1 et 2) est un hapax : cette fondation royale, puis impériale, ne saurait servir de modèle typique et il ne faudrait surtout pas rattacher à la décoration normale d'un *martyrium* de saint le cycle d'images évangéliques qui occupe le haut des murs latéraux. De même, le groupe de sujets eucharistiques, dans le chœur de Saint-Vital, n'appartient pas en propre au *martyrium*, mais à l'église où se célèbre le rite normal.

Plus instructif est le cas de Saint-Venance, oratoire-*martyrium* rattaché au baptistère du Latran au vie siècle (pl. XLIII) : débordant sur le mur droit des deux côtés de l'abside, la rangée des martyrs qui en occupe la partie basse

1. *Riv.*, 16, 1926, p. 15. GEROLA, dans *Felsa Ravenna*, IV, 1934.

2. Van BEEKHOUT et CLAUWER, *l. c.*, fig. 221.

3. *Ibid.*, fig. 194 et p. 153.

4. Ces groupements d'images annoncent les corniches des chapelles-confessions telles que l'architecture médiévale d'Occident les groupait autour d'une crypte centrale. Cf. *supra*, I, 1, p. 310.

5. Sur ces groupements, v. ALPHIDI, dans *Riv.*, 49, 1934, p. 68.

6. V. *supra*, p. 106. Un souvenir possible de cette pratique, dans une *épithèque* du vie siècle, Saint-Jean-Baptiste à Ravenne, est, d'après un texte, une véritable galerie de portraits impériaux se voyant sur la mur de l'abside (GASPAR, *L'empereur*, p. 21).

se prolonge sur toute la largeur de la nef! C'est même la face aux fûtelets tournés vers l'autel, que se tiennent les huit martyrs dont la chapelle conserve les reliques, huit saints pannoniens qui tous sont figurés debout et présentant à Dieu leurs couronnes. Mais, à n'en pas douter, il ne s'agit que d'un développement de la composition absidiale, où une Vierge orante préside à une réunion d'apôtres (suivis de ces huit martyrs). Ensemble, ils contemplant et acclamant le Souverain celeste figuré dans la conque¹. Le parti adopté à Saint-Venance présente un intérêt plus général, car on voit la même ordonnance dans la chapelle n° 28 de Baoult (pl. I, 2)². Moins développée que dans l'*oratoire-martyrium* romain (autre de place), on y retrouve le même thème qui, de l'abside, se répand sur le mur Est voisin. Tandis que, dans la petite niche centrale, des anges encensent et acclament une vision du Christ-Enfant, que sa Mère martyrisée, figurée en pied, sur le mur droit, se sent des martyrs alignés, figurés en pied, leur offrande (les saints anagyres Cosme et Damien tiennent leurs étuis à médicaments) sur la main gauche recouverte du pan de leur manteau, c'est-à-dire exactement comme à Saint-Venance³. Toute influence de l'une de ces décorations sur l'autre étant exclue, la parenté étroite des deux ensembles prouve simplement qu'on a suivi, dans les deux cas, le même type de décoration du mur devant l'abside. L'origine orientale de ce type est rendue presque certaine par l'exemple de Baoult, dont les peintures ne doivent certainement rien à l'art latin, et mieux encore par deux monuments hellénistiques, à Doura, antérieurs aux plus anciennes décorations chrétiennes d'Orient et d'Occident. Je pense au mithræum et à la synagogue de Doura, où des fresques du II^e et du III^e siècle représentent déjà, de part et d'autre de l'abside, sur le mur dans lequel elle est creusée, de grands « portraits » des héros des religions de Mithra et de Yahvé. Au mithræum⁴, ce sont

les images de Zoroastre et d'Osiris⁵ (« sigeant en « dajakales » (pl. XLV, 3) dans la synagogue⁶, on voit sur deux registres superposés deux images de Moïse, Abraham et probablement Josias (pl. XLV, 1). Malgré la variété des attitudes et les allusions à des épisodes de l'histoire sacrée, toutes ces images se distinguent des tableaux narratifs qui se déploient sur les parois voisines. Quatre médaillons qui se tiennent bien des portraits qu'on a l'habitude de considérer, les yeux des fidèles réunis pour la prière et sur la partie des murs qui encadre immédiatement la niche sacrée. Tout comme les martyrs de Saint-Venance et de la chapelle 28 de Baoult, ils prolongent et complètent la composition centrale de la niche, consacrée au triomphe de Mithra et à celui du Lion de Juda⁷. Une mosaïque chrétienne du VII^e siècle, au Mont-Sinaï prouve que la tradition des peintures monumentales hellénistiques s'était prolongée effectivement dans le décor des églises d'Orient et de Rome : on y retrouve, en effet, sur le mur qui suit l'abside, c'est-à-dire à la même place que dans la synagogue du III^e siècle à Doura, les mêmes scènes avec Moïse.

3. MURS DES NEFS

Les descriptions des scènes de la passion des saints datées les martyria d'Asie Mineure⁸ ne situent point ces peintures par rapport à la salle où elles se trouvent. Et nous n'avons plus, en fait d'analogies, que le cycle hagiographique du début du VIII^e siècle dans la chapelle-martyrium des Sainte-Cyrius-et-Julitte, à Sainte-Marie-Antique, pour imaginer l'emplacement de ces peintures du IV^e et du V^e siècle⁹. Or, il est évident que, de l'Asie Mineure à Rome et du IV^e au VIII^e siècle, sans parler des différences probables du cadre architectural, la manière de présenter les murales d'un martyr, auprès de

1. VAN DUCHÈNE et CLÉMENT, *l. c.*, fig. 252, 254.

2. Sur ces compositions absidiales qui figurent des théophanies-célestes, voir infra, p. 179 et s.

3. CLÉMENT, dans *Mémoires de l'Institut du Caire*, XII, 2, 1906, p. 153 et s., pl. XXVI et s.

4. Sur une autre fresque de Baoult, les martyrs racontent exactement le genre des saints sur la mosaïque de Saint-Venance et présentent leurs couronnes. Chapelle 3, dans CLÉMENT, *Mémoires Inst. du Caire*, XII, 1, pl. XXI. V. aussi deux peintures semblables à Sainte-Marie-Antique, à Rome. WILBERT, *Not. u. Maler*, pl. 180, 189.

5. F. CLÉMENT, dans *Excavations at Dura-Europos. Report of the Seventh and Eighth Seasons 1939*, pl. XVI-XVII du tirage à part.

6. Du MONT DU ROUSSEAU, Les peintures de la synagogue de Doura-Europos, Rome, 1929, pl. VII, IX, XIX, XXIV, XXXVII. Voir aussi dans le *Report of the Sixth Season*, 1936, GHANAN, dans les *Ann. Hist. Brit.*, 1, 193, 194, p. 176-177 et t. 124, 1941, fig. 107 p. 17.

7. Quant à la décoration de la synagogue, le plan même central représente le triomphe de Yahvé au moyen d'une image du Lion de Juda en gloire et d'une Majesté de David. GHANAN, *l. c.*, t. 123, p. 150 et s., fig. 1 et 5.

8. V. supra, p. 71-72.

9. Dans cet oratoire, le cycle des deux martyrs occupait toute la partie haute des murs. CLÉMENT, Sainte-Marie-Antique, p. 153 et s., pl. XXXIV et XLII.

ses reliques, « pu changer sensiblement. On remarquera ainsi que, dans la chapelle romaine, ces images sont placées à une hauteur considérable et ne semblent pas nées sous le regard des fidèles, comme les peintures qui frappèrent l'imagination des grands sermonaires du temps de Julien et de Théodose. Il me semble que ce cycle hagiographique, dans la chapelle romaine, est déjà un peu relégué au second plan, au profit des grandes peintures-icoles du mur du fond (pl. XI, IV, 3) et d'autres images votives, conformément à une évolution typique pour la peinture murale grecque entre le ^{ve}-^{vi}e et le ^{viii}-^{ix}e s., qui reflète la vogue montante du culte des icoles. Tandis que, aux origines et jusqu'au ^{vii}e siècle environ, l'image (en dehors de ses qualités esthétiques) gardait toujours, comme dans l'antiquité, le prestige d'un témoignage direct sur les hommes et leurs actes et qu'en conséquence on y cherchait, par exemple, la représentation poignante des horreurs des tourments infligés aux martyrs, les Grecs d'une époque plus avancée demandaient plus souvent à la peinture un moyen de contempler le divin, c'est-à-dire un intermédiaire pour le contact immédiat et ineffable avec l'intelligible. Du même coup les dramatiques figurations des supplices cédèrent la place, dans l'attention des fidèles, aux portraits-icoles et, dans les décorations, les scènes narratives allèrent se retirer aux registres supérieurs des murs et dans les vestibules. Les fresques de la chapelle des Saints-Cirycus-et-Julitte reflètent ces idées à l'époque où leur influence commença à s'étendre sur tous les domaines de l'imagerie. Sans doute, ces peintures ont été exécutées à Rome, et peut-être par des Italiens, mais étant donné l'époque à laquelle elles appartiennent, les sujets qu'elles traitent et la nationalité du donateur, qui était Grec, il est légitime de reconnaître en elles des manifestations du goût byzantin de cette époque avancée. Or, ceci diminue encore la valeur du témoignage de ces peintures romaines sur l'emplacement exact des scènes de la passion des saints, dans leurs *martyria* primitifs de l'époque antique.

Grâce aux mosaïques de Saint-Démétrios et aux fresques de Sainte-Marie-Antique nous voyons l'importance que les images votives¹ avaient reçue dans les *martyria* de l'antiquité et la place considérable qu'on leur y réservait, en dehors des compositions spéciales des absides et des coupoles. Mais,

1. V., *supra*, p. 87 et s., 100 et s.

identique dans le fond, le témoignage des deux monuments diffère sur un point qu'il est important de relever, pour mieux expliquer l'emplacement de ces ex-voto. On se rappelle qu'à Sainte-Marie-Antique, ils étaient disséminés à travers tout l'édifice cultuel, tandis que dans le sanctuaire de Salonique ils formaient deux groupes suffisamment nets et distincts, fixés l'un à l'entrée de l'abside, l'autre sur le mur qui sépare les deux collatéraux Nord. Or, le caractère de chacun des deux sanctuaires explique cette distribution des ex-voto. L'église romaine, une église, n'était pas elle-même un *martyrium* et n'abritait pas de corps saint, en dehors de l'autel, aucune autre partie de l'édifice ne devait y être considérée comme particulièrement sacrée. Au contraire, le sanctuaire de Salonique, un *martyrium* authentique, conservait deux reliques importantes : le tombeau de Saint-Démétrios, qu'on croyait reconnaître dans l'édicule hexagonal qui s'élevait dans la partie Nord de la nef centrale, et la relique du sang du même martyr, qui était déposée dans une petite crypte à l'entrée de l'abside². On comprend dès lors qu'à Sainte-Marie-Antique les peintures votives ont pu être fixées dans n'importe quelle partie des murs³, tandis qu'à Saint-Démétrios on a voulu les rapprocher des deux lieux sanctifiés par les reliques : les abords de l'abside et les collatéraux Nord. Les mosaïques s'y pressaient autour des reliques comme ailleurs les tombeaux des fidèles autour d'un corps saint. Il est évident que ce dernier parti devait être plus typique pour les vrais *martyria*, et nous pouvons admettre ainsi qu'à l'époque ancienne le groupe des images votives s'étendait sur les murs en partant de l'emplacement des reliques. Ici encore, comme pour les images de la passion du martyr, son tombeau, ou toute autre relique, attirait vers lui les figurations artistiques. Ces peintures votives pouvaient même occuper une partie de l'abside ou du chœur, lorsqu'il s'agissait d'initiales de personnages exceptionnels, tel que le pape (abside principale de Sainte-Marie-Antique et mur de fond de la chapelle Sud dans la même église) ou

1. Sur l'emplacement de ces reliques, à Saint-Démétrios, v. *supra*, t. I, p. 465.

2. A Sainte-Marie-Antique, les ex-voto qui figurent des martyrs et des saints sont fréquemment enterrés dans des niches. Quelques-uns de ces niches sont au moins ont dû servir d'autels substitutaires qu'on se représentait d'être à ces saints (et énonçant les figures chapelles latérales des églises latines du moyen âge). Ces images de martyrs isolés ou de saints groupés dans les niches gardent « une » un souvenir des portraits que l'édouardine initiale des martyrs avant dans l'abside ?

l'empereur (Saint-Vital et Saint-Apollinaire-in-Classe, à Ravenne)¹. Mais s'il s'agissait de donateurs moins haut placés et, d'une façon générale, si le sanctuaire jouissait d'une grande réputation et si de nombreux fidèles désiraient lui faire l'offrande de peintures votives, on les fixait nécessairement dans la nef, et lorsqu'elles y devenaient suffisamment nombreuses, elles arrivaient, en se juxtaposant, à y couvrir tous les espaces disponibles, comme dans la nef centrale de Sainte-Marie-Antique et dans le collatéral Nord et sur les premiers piliers de Saint-Démétrios. La partie centrale de ce dernier sanctuaire ne semble avoir jamais comporté de décoration iconographique autre que ces ex-voto multiples et étroitement rapprochés, et on peut parfaitement imaginer un type de décoration des *marlyria* antiques qui n'aurait comporté, en dehors de la composition absidiale, que des séries plus longues encore d'images votives. Deux sanctuaires de Doura nous font entrevoir l'aspect que pouvaient prendre des décorations de ce genre : dans le temple des dieux palmyréniens et dans le sanctuaire de Zeus Théos, plusieurs registres superposés de pareilles scènes, avec sacrificateurs et portraits des donateurs, recouvrent entièrement les murs de la *cella*, autour de la composition cultuelle centrale (fig. 140)². Les temples de Grèce offraient des ensembles d'images semblables. Aussi, en Syrie comme en Grèce, les peintures des *marlyria* n'avaient qu'à suivre un usage antique pour aboutir au résultat que nous avons observé dans les deux sanctuaires de Rome et de Salonique. C'est ce qui expliquerait l'ancienneté des peintures de ce genre, simples adaptations au culte des martyrs d'une imagerie antique.

1. Il faut rapprocher de ces peintures votives les portraits des fondateurs qu'on introduit depuis le *xv*^e siècle [7], dans la composition symbolique de l'abside (Saint-Vital, Ravenne, Saint-Serge à Giza). En Occident, cette habitude s'est maintenue au moyen âge (p. ex. les absides de Ferré-la-Ville en Bourgogne et de Nanchastellen près de Cologne), tandis que l'est grec-slave de la même époque préfère représenter les donateurs (un exemple contraire, à Qasr-el-Khazn, en Cappadoce, dans le narthex, dans le collatéral et auprès de l'entrée, c'est-à-dire là où l'on fixait leurs tombeaux, et cela même lorsque le visage du fondateur ou donateur ne reposait point dans l'églyse. On le faisait par humilité chrétienne et parce que la hiérarchie religieuse s'opposait à ce qu'on donnât des images de simples mortels au milieu des peintures religieuses. En Occident, les papes et les évêques continuèrent à se faire enterrer à proximité de l'autel, et cet usage, souvent condamné, mais tenace, fait mieux comprendre la persistance de ces portraits absidaux dans les églises latines.

2. Roussouffevre, *Leurs and its Art*, pl. VIII, p. 69 et s.

Le moyen âge, qui donna un développement extraordinaire à l'iconographie religieuse de caractère historique et symbolique, lui réserva dans les églises toutes les places disponibles, et abandonna vite la pratique de ces ex-voto multiples et ajoutés au fur et à mesure des commandes particulières. Propre à l'antiquité chrétienne, ce genre iconographique n'a été renouveau avec la même ampleur que dans les églises occidentales de la fin du moyen âge et de la Renaissance, ou l'initiative des individus et une piété plus personnelle le favorisèrent le nouveau.

Mais avant de disparaître, après le *xv*^e siècle, les séries de peintures votives qui s'alignaient sur les murs des *marlyria* et d'autres ensembles votifs au culte des saints avaient donné naissance à un élément important des décorations ecclésiastiques du moyen âge.

On se souvient qu'à Sainte-Marie-Antique la grande majorité des ex-voto représentaient non pas des scènes cultuelles, mais des portraits de saints isolés ou des groupes de saints auxquels on faisait l'offrande d'une peinture. A Saint-Démétrios également la suite des panneaux consacrés au saint patron de Salonique est complétée, et parfois interrompue (pl. XLVIII-XLIX), par des images d'autres saints : l'anté, par exemple, sur l'un des piliers devant l'abside, c'est une grande figure de saint Serge (pl. XXX, 1) ou d'un saint anonyme devant la Vierge, tandis qu'en dehors dans des médaillons, sur le mur du collatéral Nord, ce sont des martyrs, hommes et femmes, parmi lesquels on reconnaît les saints Pélagie et Matrone (pl. XLIX, 1). Matrone, je l'ai rappelé, était une martyre de Salonique qui y avait son propre sanctuaire. N'empêche qu'un devot à commandé une image clipeau de cette sainte, non pas dans son *marlyrium* propre, mais dans celui de Démétrios, et qu'il s'y fit représenter lui-même, en prière devant le portrait de la sainte. Il se pourrait que des reliques de Matrone, de Pélagie, de Serge, du saint anonyme aient été conservées dans la basilique Saint-Démétrios : nous savons que souvent on déposait les corps saints d'autres martyrs dans les sanctuaires qui abritaient déjà les restes d'un martyranterieur. Il est également possible qu'à ces cultes subsidiaires greffés sur celui de saint Démétrios aient été réservés des chapelles spéciales, dont il ne reste plus de traces, ou du moins des autels sur la

1. V. *supra*, I, 1, p. 80.

périchore de la basilique¹. Un fait est certain : la dévotion aux *ex-voto* était admise et même courante dans le *martyrium* d'un saint particulier, tout aussi bien que dans que diocèse de la Vierge, comme sainte Marie-Antiqua, et cette dévotion, par les peintures votives qu'elle provoquait, élargissait singulièrement le programme iconographique du *martyrium*. En s'ajoutant, les *ex-voto* aux divers saints y formaient des galeries de portraits dont on imagine facilement la variété et l'ampleur, à travers les exemples des deux sanctuaires de Rome et de Salonique. Aucun type de sanctuaire antique ne se prêtait mieux que le *martyrium* à la formation de pareilles galeries de portraits commémoratifs de saints, avec pour pièce centrale, l'image du saint du lieu.

Il ne faut pas croire évidemment que toutes les séries de portraits groupés sur les murs des sanctuaires archaïques se soient constituées en partant de peintures votives. Déjà les fresques du milieu du III^e siècle, à l'hypogée gnostique (?) du Viale Manzoni à Rome², offrent des exemples de portraits alignés de personnages en pied, qui semblent annoncer les théories des saints dans les sanctuaires chrétiens. Je reproduis un détail de l'une de ces images (pl. XLV, 2), pour rappeler le caractère de portrait qu'on a tenté à leur donner et qu'on retrouvera dans les peintures des saints alignés, dans les églises chrétiennes. Les fresques du Viale Manzoni nous attestent que l'art païen antérieur aux plus anciens exemples chrétiens de portraits groupés connaissait déjà ce thème et résolvait de ces séries de portraits d'une seule venue, et non pas en les ajoutant les uns aux autres à des occasions différentes. Les artistes chrétiens auraient pu se saisir de ces modèles, et je dirai plus loin que cette influence a dû s'exercer effectivement dans certains cas. Mais le témoignage des fresques du Viale Manzoni n'exclut pas le rôle présumé des *ex-voto* dans la constitution du thème des rangées de saints chrétiens. Les portraits du mausolée romain, tracés sur les murs d'un hypogée, appartiennent à la peinture funéraire et représentent vraisemblablement soit les membres défunts et héritiers de la famille propriétaire de l'hypogée, soit des personnages historiques vénéralisés par le groupe religieux auquel appartenait cette famille. Il s'agit donc de toute

façon d'une galerie de portraits qui, quoique représentée ici en une seule fois, avait été constituée progressivement par addition d'images indépendantes et créées à des intervalles plus ou moins considérables. Dans des groupes de ce genre, lorsque, par exemple, ils rapprochaient les alignés à maîtres ou de dignitaires, les portraits vénétaient les uns aux autres à l'occasion de la mort ou de l'entrée en charge des personnages représentés. Mais les copies qu'on en tire, représentant évidemment, il me semble, tous les portraits que la série originale comprenait au moment de la réalisation de ces copies. Les célèbres suites des portraits des papes à Saint-Paul-hors-les-Murs³ et à Saint-Pierre hors du mur Latran⁴ — *sancta sanctorum* — des évêques de Ravenne et de Milan à Saint-Apollinaire-in-Classis et dans l'église Saint-Victor qui dépend de Saint-Ambroise, à Milan⁵, montrent bien des procédés. Dans les deux derniers exemples, toutes les peintures ont été réalisées en même temps, mais les caractéristiques individuelles fortement accusées de chacun des évêques, surtout à Milan, prouvent qu'elles imitent des portraits authentiques et, par conséquent, indépendants les uns des autres et exécutés à des moments différents.

Par contre, dans les basiliques romaines, et notamment à Saint-Paul, la longue série des portraits pontificaux n'a pas été peinte en une seule fois. Les fresques des basiliques allongeaient leurs séries de portraits-copies par tronçons qui complétaient chaque fois les images de plusieurs papes. Pour ces œuvres tout au moins, bien plus tardives qu'on croit, que les fresques du Viale Manzoni et exécutées dans la même ville, on avait été amené par la forme des églises à constituer par morceaux des galeries de portraits monumentaux, en ajoutant, à des moments différents, des copies de portraits nouveaux à d'autres, plus anciens, mais obtenus de la même façon. Dans chacune de ces galeries de portraits monumentaux les phases de l'évolution pouvaient ainsi être traversées à des moments différents et non sans retour tardif à des procédés qui logiquement auraient dû précéder les autres. Ainsi, pour reprendre les mêmes exemples, les portraits des

1. Wilpert, *Mausoleen u. Martyrien*, pl. CIV-CCV, p. 360 et s.

2. Ibid., p. 374, 381, etc. Au moyen âge, des cycles semblables se sont joints aux galeries des papes de Saint-Pierre, de Saint-Paul et de la basilique du Latran.

3. Van HIRNCHEN et GIESSEN, *l. c.*, fig. 208-209.

4. Wilpert, *l. c.*, pl. 84-85.

1. Sur ces risques des martyrs, v. *supra*, t. I, p. 325 et s.

2. BENOIST, dans *Mon. Antiqu.*, XXVIII, 1921-1923. WILPERT, dans *Stamata Pontif. Acad. Rom. di Archeol.*, I, 2, 1924.

évêques de Milan et de Ravenne, exécutés au v^e et au vi^e siècle, en une seule fois, illustrent mieux la phase finale de la formation de ces galeries, que les séries des portraits pontificaux des basiliques romaines, réalisées par addition, et qui sont pourtant d'une époque plus avancée.

Bref, le fait que sur les murs d'autres catégories d'édifices, par exemple dans les *hera* païens ou les hypogées gnostiques, on réunissait, plusieurs siècles plus tôt, des séries de portraits en pied, ne prouve pas nécessairement que les peintres des *martyria* n'aient plus eu à composer des galeries analogues, en juxtaposant des copies de portraits indépendants et que, partout où ils alignèrent plusieurs portraits, ils aient imité simplement un type iconographique établi à l'époque antérieure.

En fait, les artistes chrétiens ont appliqué parallèlement les deux méthodes. Tantôt ils suivaient l'exemple des païens en composant des galeries de portraits rétrospectifs des héros de la foi chrétienne qui formaient des ensembles idéologiques, tantôt ils appliquaient l'autre méthode qui avait dû elle aussi être pratiquée par leurs prédécesseurs. Les exemples du premier type de portraits en série apparaissent au v^e siècle; ils figurent les douze apôtres, d'abord sans le Christ, puis réunis autour de l'image du Maître (ou bien ils représentent la série des prophètes ou des patriarches de l'Ancienne Loi. Les mosaïques de Sainte-Sabine à Rome, du mausolée de Galla Placidia et du baptistère des Orthodoxes à Ravenne¹, puis celle des registres supérieurs des murs latéraux de Saint-Apollinaire-le-Nouveau (dédié à saint Martin à cette époque : pl. XLVI, 2)², de Saint-Vital³ et de l'abside du Sinai (pl. XLI, 2) offrent des exemples célèbres de ces galeries d'images. On devrait y joindre, en Gaule, les mosaïques, disparues au xviii^e siècle, de La Daurade de Toulouse⁴, où une double rangée de patriarches bibliques, de prophètes (sur les deux registres) et d'apôtres encadrant le Christ et la Vierge (deuxième registre), forment la série la plus imposante de portraits rétrospectifs de ce genre qui nous soit connue dans l'art paléochrétien monumental. Le caractère idéologique de cette réunion de portraits du v^e siècle, à Toulouse,

est rendu évident par l'ordre dans lequel sont groupées les figures et par la présence d'un cycle de scènes évangéliques qui, tout comme à Saint-Apollinaire-le-Nouveau, occupe le haut du mur, au-dessus des portraits; tandis que ces *perce*, qui toutes sont consacrées à l'enfance et représentent ainsi l'Épiphanie du Sauveur, marquent le début de l'ère du Salut; les registres au-dessous montrent le Christ lui-même et ceux qui, en parlant du bas, avant et pendant l'Incarnation, avaient témoigné en faveur de sa divinité et de sa mission. Au siècle suivant (vers 512) les mosaïques de l'église des Saints-Apôtres à Paris⁵ reprennent le thème des portraits des patriarches et des prophètes, mais en y ajoutant les martyrs, et la présence de *marce* semble indiquer que le cycle a subi l'influence des dévotions des *martyria*. Plus de plus normal, d'ailleurs, car, qui son plus symétrique et la présence du corps de sainte Geneviève (voûte postérieure se rattachait à ce genre de sanctuaires. À l'église Saint-Martin, sur certains murs de fresques (par exemple pl. LVIII, 1), on réunissait parfois des portraits conventionnels de certains personnages de l'Ancien Testament et des évangéliques, sans les séparer des images des martyrs.

À l'époque même où l'on fixait sur les murs des sanctuaires ces galeries de portraits typologiques, d'autres artistes chrétiens ont dû refaire pour leur propre compte le chemin parcouru dans des cas analogues par leurs prédécesseurs païens, et additionner un à un des portraits indépendants. Les décorations des *martyria* procédaient, et d'autres sanctuaires ou les fidèles commandaient individuellement des images de leurs saints préférés⁶ devant leur en offrir l'occasion. Tandis que les deux grands sanctuaires de Rome et de Salonique qui nous ont occupé précédemment conservent des exemples de figurations votives autonomes, une fresque postérieure du mur Nord de Sainte-Marie-Antique nous montre un spécimen d'une galerie constituée de portraits de saints de catégories différentes⁷. L'artiste qui d'une seule venue, représenta, dans l'attitude frontale, tous ces personnages alignés le long du mur, de part et d'autre d'un Christ

1. Van Damme et Courton, *J. P.*, fig. 83, 146, 167, 173. Cf. aussi fig. 134, 136, 139.

2. *Ibid.*, fig. 144, 172.

3. *Ibid.*, fig. 135, 192-196.

4. H. Wilmanns, dans *The Art Bulletin*, XLII, 1961, p. 88 et s.

5. *Vita Genevieve*, dans *Mus. Götting. Hist. Script. et. mem.* III, p. 807. Ces images se trouvaient dans un *porticus triplex*.

6. Du vi^e au x^e siècle, en genre de peintures votives la majorité des fresques conservées dans les églises de Rome. Van Marx, *Le peintre romain du moyen âge*, etc. Strasbourg, 1921, p. 23 et s., p. 45 et s.

7. Goltzmann, *Sainte Marie-Antique* pl. XXXI, XXXII.

trouvant, si ce certainement recourt — lui ou l'auteur d'un modèle, qu'il suit — à des portraits isolés de ces saints évêques, martyrs et confesseurs.

Les fresques des chapelles monastiques coptes nous offrent plusieurs autres exemples de groupes analogues, mais où l'on rencontre mieux, parfois, la variété des modèles utilisés. On y constate tout d'abord, dans chaque décoration, un choix différent des personnages rapprochés : preuve de l'initiative des donateurs qui, tout comme les fidèles qui commandaient les peintures votives isolées, faisaient représenter ceux des saints pour lesquels ils avaient une dévotion particulière ; preuve aussi de l'existence de modèles indépendants pour chacun des portraits qui, dans des combinaisons différentes, ont été réunis sur une fresque. L'exemple de Saqqara que je reproduis (pl. LIX, 1)¹ montre en outre que les peintres coptes ne se donnaient pas toujours la peine d'unifier les types iconographiques de leurs modèles hétérogènes : on y voit, en effet, côte à côte, des saints de catégories différentes et dont quelques-uns conservent l'attitude des orants, si fréquentes dans les portraits individuels des martyrs. Saint Apollon de Baouit est distingué, en outre, par des croix qui encadrent sa tête et par l'emplacement du donateur en prokynèse qui a voulu se faire représenter le plus près possible de ce saint. Ce portrait de donateur établit un lien de plus entre cette fresque, comprise dans la décoration de la chapelle, et une peinture votive particulière². Dans d'autres cas, par exemple dans la chapelle 51 de Baouit (pl. LIX, 2),

1. C'est-à-dire, dans *Mémoires de l'Institut du Caire*, t. XII, 1, pl. X, XIII, XXI, XXVII, XXIX et s., t. XII, 2, pl. L-LVII, LXII-LXIII, LXIX, LXXXVI-LXXXIX, CII, CIII, CV, CVIII-CN. La multiplication des portraits de saints et de moines défunts, à Baouit, s'explique peut-être par la survivance d'une vieille croyance égyptienne, selon laquelle le portrait d'un mort fixé dans un lieu de culte assurait au trépassé paraitrait un prolongement d'existence. Cf. l'apocryphe copte sur le châtiment de Judas : « Son nom a été rayé du livre de la vie, son sort a été rayé du nombre des vivants, sa momie [je traduis : portrait] a été détruite, sa stèle a été brisée ». Sur ce texte et les usages auxquels il fait allusion : P. LACAU, dans *Mémoires de l'Institut du Caire*, IX, 1904, p. 67-68 ; A.-M. BLANCHARD, dans *Journal Égypt. Archéol.*, V, 1918, p. 161, n. 2. WEYBANTS, *Les statues égyptiennes*, Bruxelles, 1926, p. 135.

2. Cf. notamment, *Récherches sur Saqqara* (1906-9, 1909-10, 1912, p. 22, n° 1725, pl. XXII, XXXII, 1).

3. Autre exemple d'un portrait de donateurs qu'on figure parmi les saints, à Baouit, chapelle 51, par où l'on voit deux personnages, dont l'un porte le nimbe carré des vivants et l'autre derrière des martyrs cavaliers. (Photo Chédat, Hautes Études inv. 4517.)

le caractère factice et les modèles indépendants des groupes de saints réunis sur le même mur se laissent reconnaître grâce à des indices différents. On y voit, en effet, à côté de deux martyrs (à gauche) et du donateur (à droite), un groupe de trois saints moines, assis sur un banc commun et couronnés par des angelots. Or ce dernier groupe revient, identique ou presque, sur les murs de plusieurs chapelles et au milieu de saints différents. Nous savons que les saints qu'on y réunit sont les patrons du monastère de Baouit, Apollon, Philé et Anoup, et nous pouvons être assurés ainsi que, chaque fois qu'on voulait figurer ces saints sur un mur quelconque d'une chapelle, on reproduisait le même modèle, probablement une peinture de « chevet », ou une peinture monumentale dont l'original était conservé dans le sanctuaire dédié à ces saints. A Saqqara (pl. LIX, 1), l'inscription de saint Apollon ne suit plus ce type particulier à Baouit. Mais lorsqu'à Saqqara des fresques représentent les saints locaux de ce monastère, notamment Jérôme et Étienne, ils s'inspirent également de types iconographiques fixes, qui reproduisent certainement des portraits originaux, quoique l'emplacement qu'on réserve à ces images murales à Saqqara on leur attribue plusieurs fois la même place, dans la conque de l'abside, où ils apparaissent chaque fois en buste¹ ou fasse rentrer dans l'ordonnance décorative de la chapelle. Là encore ce sont des portraits indépendants les uns des autres qui sont à l'origine des images des saints rapprochés sur le même mur.

Une forme particulière de la dévotion, la litane aux saints, a dû favoriser ces reproductions de leurs portraits, et notamment leur multiplication sur les murs des locaux cultuels. Tandis que l'invocation à un personnage isolé ou à un groupe limité de saints protecteurs est à l'origine des peintures votives individuelles, c'est la litane faisant appel à beaucoup de saints à la fois, qui a trouvé son expression plastique dans les théories de portraits réunis sur les parois des églises. Mais, là également, il faut distinguer, à l'origine, deux procédés différents et parallèles. Lorsque dans les décorations du v^e et du vi^e siècle, en Italie et en Gaule, on réunit les figures de groupes bien définis, comme ceux des apôtres, prophètes ou patriarches, ces séries de portraits conventionnels, etrés

1. Chapelles 2, 35, 51, etc. (Célest, t. I, t. XII, 1, pl. XXVII, LXXXIX, 1916, pl. XIV), et dans *Cat. Acad. Inscr.*, 1904, p. 9-10 du tirage à part.

2. Quénest, t. I, p. 22, n° 1733, p. 23, n° 1734 et 1735.

Par contre, si le fidèle compose lui-même sa prière et y étend des invocations à des saints plus ou moins nombreux, il les étend selon ses préférences¹. Aussi, lorsque l'idée lui vient d'offrir à un sanctuaire l'équivalent pictural de sa prière, le peintre qui en sera chargé se verra obligé de lui proposer, pièce par pièce, la galerie de portraits qui comporte cette commande. Les groupes de fresque capets, à Bouilly, Sargères et ailleurs, nous permettent d'entrevoir la voie par laquelle, pratiquement, on pu se faire une pareille transaction de prières individuelles en cycles iconographiques particuliers. Mais comme il faudrait, pour mieux suivre ce processus, que nous parlions, auparavant de certaines autres types de décoration murale, nous analyserons le témoignage de ces monuments capets au chapitre VI de cet ouvrage².

Il est facile de constater que nous pourrions lier les rapports entre les hommes et le monde à des valeurs ou postures qui ont aussi des implications.

LES IMAGES DES THÉOPHANIES DANS LES MARTYRIA
DES LIEUX SAINTS

Ces images que nous avons étudiées jusqu'à présent
 aux cycles des martyrs qui commencent un saint particu-
 lier ou un groupe de saints et qui, en principe, s'élèvent sur
 un tombeau, encadrent un corps saint ou un fragment de
 ce corps. Tous les pays de l'Empire, en nombre égal il se-
 rait, avaient chacun leurs propres martyrs, puis leurs con-
 fesseurs et, par conséquent, des martyrs avec des reliques
 qui étaient les corps de ces saints. La Palestine seule parmi
 les provinces de l'univers chrétien possédait en outre des
 reliques d'une autre espèce : des traces des pieds de Jésus-
 Seigneur, des grottes, des pierres, des maisons, des objets
 qu'il avait visités ou touchés, la croix de sa passion, son
 tombeau vide ; et aussi d'autres *thélés* et objets dans
 lesquels, la mode des « beaux saints » une fois généralisée,
 on a reconnu les témoins de l'histoire providentielle qui
 s'était déroulée en Palestine depuis Adam jusqu'à Marie et
 par conséquent témoins de la vraie foi. Ces choses innombrables

1 Cette signification est la Terre Sainte et les lieux Saints, pour la Chrétienté du IX^e au VII^e siècle, est indubitablement mise au premier dans une certaine lettre adressée par des moines palestiniens à l'empereur Anastase (COTELEAKA, *Recit. grecor. numm.*, II, p. 314 Hb., Hb. n. 1, fol. 10 v. 10-11, Hungenrath 1618) p. Mintheum, 1868, p. 171 n. 1) (1). Le mot est hébreu, יְהוּדָה יִשְׂרָאֵל, et occurré — c'est étonnant — dans certains cartulaires de la ville de Cologne, par exemple : *... in loco ubi nunc dicitur Bethleem. Hinc inde de quibus aliquibus apud nos ...* (2).

pourvus à leur legs ou théophraste sur le vrai Dieu, et cette image, plus évidente présentée aux yeux du pèlerin que celle d'un tableau de saint, était mieux faite pour assurer l'enseignement de l'artiste. Puisque le chose sanctifiée par le contact avec le Christ ou avec un personnage de l'un des deux Testaments trait son prestige de l'événement du grand jour dans lequel elle avait pris une part passive, l'iconographie était tout naturellement amenée à reconstituer cet événement par un dessin, comme le pèlerin le reconstituait dans son imagination. Le culte des reliques historiques de la Palestine conduisait ainsi presque inévitablement à l'iconographie historique chrétienne, aux lieux mêmes de ce culte. Et on n'exagérerait rien sans doute en disant que, sous le développement pris par la vénération de ces témoins matériels de la vérité du Dieu chrétien, les formules de l'iconographie chrétienne ne se tenaient pas fidèles des personnages et des sites de l'histoire sacrée. L'imagerie chrétienne serait restée ce qu'elle était avant le début de l'ère des pèlerinages palestiniens et se conformer en cela aux iconographies des autres religions de la base antique, c'est-à-dire au domaine où la liberté de créations nouvelles n'était limitée que par l'incorporation à la plupart l'exécution et par le traditionalisme inhérent à toute pratique religieuse. C'est dire que non seulement les modèles d'une série d'images essentielles de l'iconographie chrétienne, mais les bases religieuses de cette imagerie ont dû être trouvées en Palestine et en fonction du culte de ses reliques historiques.

Nous avons par exemple que les sanctuaires que Constantin éleva en Palestine sur les lieux saints, et qui sont les plus anciens parmi les édifices de ce genre, étaient destinés à commémorer et à glorifier les lieux des « théophanies » chrétiennes¹. La basilique de Bethléem marquait l'endroit de la

¹ « Les sanctuaires chrétiens de Palestine ont été élevés sur les lieux saints, et qui sont les plus anciens parmi les édifices de ce genre, étaient destinés à commémorer et à glorifier les lieux des « théophanies » chrétiennes. La basilique de Bethléem marquait l'endroit de la

² « Les sanctuaires chrétiens de Palestine ont été élevés sur les lieux saints, et qui sont les plus anciens parmi les édifices de ce genre, étaient destinés à commémorer et à glorifier les lieux des « théophanies » chrétiennes. La basilique de Bethléem marquait l'endroit de la

naissance corporelle du Christ ; les deux sanctuaires du Golgotha s'élevaient à la place où se trouvait le tombeau d'une façon sublime par le rapprochement après une nuit effective, mais profane, l'Église de Marcellin-Médard sur l'emplacement de l'apparition à Abraham des trois anges, apparition qu'Élisée avait auparavant perçu les prophètes ; enfin, construite quelques décades après la mort de Constantin, l'église au sommet du Mont des Oliviers consacrait le lieu où la descente du Christ se manifesta une dernière fois, dans l'acte même de l'Ascension au ciel. Après Constantin, des basiliques primitives et autres apparurent de nouveaux sanctuaires à des endroits de la Terre Sainte qui pouvaient être considérés comme des lieux de théophanies. À la fin de l'antiquité, c'est-à-dire au VII^e et au VIII^e siècles, c'est par diastèmes qu'on comptait les lieux qui étaient un culte local établi sur l'emplacement d'une théophanie, c'est-à-dire d'une manifestation de Dieu dans un événement historique. La vie terrestre du Christ se bornait le plus grand nombre¹, mais par ailleurs le culte de la théophanie s'étendait à l'Annonciation et à la Visitation qu'on commémorait dans un sanctuaire spécial installé dans la maison de la Vierge Marie à Nazareth, tandis que par ailleurs la gloire chrétienne se saisissait également du culte des lieux consacrés par des théophanies bibliques.

Or, les théophanies chrétiennes à ne parler que de celles qui appartiennent au Nouveau Testament et plus spécialement à la vie du Christ, se laissent grouper d'une certaine façon, qui s'explique lorsqu'on remarque que les caractéristiques d'une théophanie ou épiphanie chrétienne devaient être conformes aux idées communément reçues à ce sujet dans l'antiquité. Dans toutes les religions antiques, et notamment vers la fin du paganisme, le phénomène de la théopha-

¹ « Les sanctuaires chrétiens de Palestine ont été élevés sur les lieux saints, et qui sont les plus anciens parmi les édifices de ce genre, étaient destinés à commémorer et à glorifier les lieux des « théophanies » chrétiennes. La basilique de Bethléem marquait l'endroit de la

² « Les sanctuaires chrétiens de Palestine ont été élevés sur les lieux saints, et qui sont les plus anciens parmi les édifices de ce genre, étaient destinés à commémorer et à glorifier les lieux des « théophanies » chrétiennes. La basilique de Bethléem marquait l'endroit de la

Y. F. Izrael, *Izv. v. 10*, no. 2, 1966, p. 72.
 (Moscow: Fizmatgiz, 1962) — *Differentsial. urav.*, 1967, p. 72.

de mayes : No 6, dans *Journal Egypt Archéol.* XV 1896 p. 100.

révélation du Christ. Autrement dit, les chrétiens dénomèrent selon d'Épiphanie (Theophanie) à des événements évangéliques si divers que l'on a pu les rapprocher, mais la coïncidence d'une appellation commune, seulement par ce que le langage de l'époque et la notion religieuse qu'il supposait renouaient déjà dans la pratique courante plusieurs aspects différents, mais convergents, du même phénomène : la manifestation de la divinité à des hommes. Je vais de rappeler deux types de théophanies : naissance, résurrection et avènement du personnage qui incarne un Dieu, ces trois théophanies chrétiennes. Lors de la fixation de ce premier groupe d'épiphanies chrétiennes, l'influence de la religion monothéiste a dû être prédominante, sinon exclusive, étant donné que ce sont les aspects de la théophanie qui avaient été relevés surtout par le culte primitif qui, appliqués au Christ, ont reçu leur forme définitive. Les grandes fêtes chrétiennes et que le terme d'Épiphanie s'est conservé pour désigner précisément ces fêtes¹.

Le récit évangélique connaît d'autres épisodes de l'histoire de l'incarnation qui pourraient être facilement rangés parmi les cas caractéristiques de théophanies. L'histoire de l'enfance en offre plusieurs, en dehors de ceux qui m'ont paru les plus importants, comme naissances du Christ, Je pense aux apparitions d'anges, annonceurs ou de la prophétie

1. Sur tout ces thèmes dans l'art et leur signification religieuse plus précise, voir infra.

2. Et les déclarations de l'œuvre du Salut accomplies par le Christ, dans l'épître apostolique, que voir (il semble remonter au IV^e ou V^e siècle) : « De incarnatione (salvanda) quomodo manifestum est de caelo inter homines (Jesus Christus) apparuit, cum admiranda prodigia et miracula ineffabilibus, infirmos sanavit, mortuos et homines regno caelorum dignos effecit. Ut mox, nativitas vero (patris) naturaliter scripturae prophetiae, deque Maria et plerisque prophetis, et numeris et Mariis : quorum testes Chaldaei et Magi Persarumque sapientissimi, naturam mox ducti et tempus natalis eius scrutantes, sacris agnoscerent, et prout agnoscebat se Deum et Deum nomen ostendebant. Multa autem alique stupenda miracula fecit. Primum enim aquam vinum in convivio post inter conversionem dei miracula fecit, quos autem postea exequi verba comitatus sunt : postea et prodigia quomodo prodigia sunt Deum esse, non autem aliquis homo ostendit (Eph. 1. Theodotus, per un certain St. Hieronymus, Acta sanctae synodi, Paris, 1880, p. 304). Ce texte fait un lien entre les programmes iconographiques qui relèvent les mêmes catégories des manifestations de la divinité du Christ et évidemment dans le même but.

3. Naïvité, Adoration des Mages, Baptême, Miracle de Cana. Sur l'origine de ces fêtes et leur célébration dans l'antiquité : DECHESSE, *Origines du culte chrétien*, p. 271-281. Cana, *ibid.*, sous les noms des fêtes.

parousie du Christ, soit d'autres naissances et d'autres événements, qui prouvaient l'intervention immédiate de Dieu en faveur de l'enfant divin : apparitions d'anges à Marie et à Joseph, à Anne et à Joachim, à Zacharie, puis aux bergers, aux mages et enfin à Joseph, enfin à tous ceux qui assistaient au baptême (ici, à la place de l'ange, c'est la colombe et la voix de Dieu qui indiquent la présence divine). Les évangiles multiplient ces visions d'envoyés célestes tout le long de leur récit de l'enfance qui, dans les apocryphes, recense plus que dans les évangiles canoniques, nous fait sentir à chaque fois la sollicitude de Dieu pour le Christ avant et après sa naissance. D'une part Dieu prépare à cet événement un petit groupe d'hommes d'une fidélité éprouvée et les engage à reconnaître dans l'Enfant un Dieu et Seigneur incarné ; de l'autre, il intervient pour déjouer les tentations de s'opposer à l'enfant divin. Puis, brusquement, ces théophanies-apparitions s'arrêtent net : c'est que, de la démonstration des débuts de la parousie dont on voulait indiquer le caractère surnaturel, on passe à d'autres événements, qui restent en dehors du thème des naissances.

Dans la partie centrale de la vie du Christ, une seule apparition divine, lors de la Transfiguration. Elle reste isolée, chronologiquement. Par contre, les interventions divines se multiplient à nouveau dès qu'on arrive à la Passion. Cette deuxième série de théophanies a pour introduction l'entrée solennelle à Jérusalem présentée à la manière d'un *adventus* triomphal, qui est un thème des épiphanies et qu'accompagne d'ailleurs une intervention de Dieu qui fait entendre sa voix (Jean 12, 28). Puis, c'est l'apparition de l'ange au Christ à Gethsémani, au moment qui précède immédiatement le commencement de la passion proprement dite ; un peu plus tard, c'est le Christ qui, avant d'expirer sur la croix, adresse la parole à Dieu, enfin, c'est une nouvelle apparition d'un ange, cette fois aux myrrhophores, pour annoncer la résurrection, et la série des apparitions surnaturelles du ressuscité lui-même, qui se termine par une vision finale, lorsque, s'élevant au ciel, il se montre aux apôtres pendant son ascension. Autrement dit, faisant pendant à l'Enfance, la Passion offre la même profusion d'apparitions surnaturelles. Par-dessus la partie centrale du récit évangélique, la Passion et l'Enfance se rejoignent comme deux périodes marquées de théophanies-visions, et il est remarquable que ces apparitions surnaturelles (comme les visions

dans le songe) soient toutes concentrées aux deux extrêmes du récit évangélique, c'est-à-dire autour de la naissance et autour de la mort-résurrection (re-naisance, dit Eusebe)¹ que la divinité du Christ se manifesta d'une façon immédiate par des interventions fréquentes de Dieu. Les biographies des martyrs, à leur tour, trouvent une large place à l'intervention divine dans la vie de leurs héros (tout au moins dans les Passions les plus anciennes), mais ce n'est que la fin de leur carrière qui sera accompagnée d'apparitions divines, de rêves providentiels de visions de Dieu ou de ses envoyés, ou de conversations avec eux². Tandis que, pour le Christ, on marque après lui le moment où il devient homme sans cesser d'être Dieu, et celui où il cesse d'être homme et revient au ciel, le martyr ne connaît que le deuxième aspect de cette parousie complète et normale. Sa naissance, son enfance corporelles n'intéressent pas le chrétien à l'époque ancienne, contrairement à ce qui est vrai pour le Christ, pour la Vierge ou pour saint Jean-Baptiste, le martyr ne porte en lui le souffle divin qu'à l'extrême fin de sa vie, et notamment peu avant sa mort qui est une « renaissance ». On comprend dès lors que la plus ancienne biographie du martyr ne soit qu'une *passio* et que l'Eglise ne fête que le jour de sa mort, proclamée *natalis*, tandis que, pour le Christ, malgré l'importance extrême prise par la fête de Pâques, la commémoration de son apparition au monde est célébrée avec une piété égale, et c'est là et non pas à la fête de la mort-résurrection qu'on fixe le *natalis* du Christ.

Rappelons-nous, à ce sujet, que les *natalices* d'Alexandre le Macédonien, divinisé à l'extrême fin de sa vie, furent célébrées le jour commémoratif de sa mort, tandis que chez les rois Ptolémées et chez d'autres souverains considérés comme éphémères depuis leur naissance, c'est le jour de celle-ci qui devenait normalement la fête des *natalices*³. Tout

1. Eusebe, fragment III de l'Épiphanie, éd. Grégoire, p. 11^o 12^o : « *per hanc baptismi sacramenta*... Ce fragment est remarquable en outre par l'absence qu'il met sur la naissance qu'avait les apôtres de « *voit de leur propre yeux* » le visage du Christ sur le mort, pour affirmer leur foi.

2. Harnack, *Die Ursprung des Märtyrer u. d. Märtyrertum*, 2^e éd., dans *N. Jahrb. f. d. klass. Altertum*, NXXIII, 1914, p. 291 et s. — Grégoire de Nazianze, *Orat. 11*, l. 1, p. 610 et s. et notamment p. 71 et s. V. aussi : Grégoire de Nazianze, *Orat. 1*, l. 39 (Quintilien de Saint). Actes des martyrs persans, Mart. (Hugues) 100, l. 39 (Quintilien de Saint). Actes des martyrs persans, Mart. (Hugues) 100, l. 39 (Quintilien de Saint). Actes des martyrs persans, Mart. (Hugues) 100, l. 39 (Quintilien de Saint).

3. Sur les *Passiones* éphémères royales hellénistiques : A. DREKMAN, *Die Passiones der Könige*, 1923, p. 114 et s. — O. WELLMANN, *Seinige Apokalyptik*, 1923,

compte fait, ce qui semble avoir été choisi partout, c'est le moment ou les moments, voire les périodes dans l'existence d'un personnage pendant lesquels la divinité s'était manifestée en lui d'une façon certaine. Parfois, cette théophanie était unique et momentané, le choix du moment à relever dans la biographie était alors fait d'avance. Parfois, elle était prolongée, et alors on n'en relevait que les expressions commémoratives, mais aussi la fin, la notamment au commencement d'une promesse de « renaissance » et de retour. À ce dernier titre, l'épiphanie du baptême du Christ et les *natalices* des simples chrétiens fixes au jour de leur propre baptême avec leur mystique de la mort du vieil Adam et de la naissance d'un homme régénéré, s'apparentent à toutes les théophanies de fin de vie, et cette parenté fait mieux comprendre la valeur religieuse des « *passiones* » du point de vue de la notion d'épiphanie : toute « *passio* » chrétienne (celle du Christ comme celles des martyrs) n'a de valeur religieuse que par la résurrection qu'elle assure, c'est-à-dire par une nouvelle naissance.

Il est à présumer que les arts religieux des époques hellénistiques et romaines avaient été souvent appelés à refléter les croyances, si répandues, dans les théophanies sous toutes leurs formes. Et nous possédons encore, on le verra, plusieurs catégories de monuments potens qui offrent des éléments d'une iconographie appropriée à ce thème religieux. Mais la destruction massive des œuvres de l'art religieux, dans la plupart des royaumes hellénistiques, et aussi la difficulté qu'on éprouve généralement en voulant, d'après les images antiques, séparer les représentations de l'épiphanie d'un dieu de la figuration ordinaire du même dieu, ne nous permettent pas actuellement de reconstituer dans toute son ampleur la pendant artistique du phénomène religieux qui nous occupe. N'importe quelle statue cultuelle d'une divinité pourrait figurer ce dieu tel qu'il s'était manifesté à un homme. Mais, pour en avoir la certitude, il aurait fallu avoir à côté de l'image divine, celle de « l'homme-témoin oculaire » de la vision, le *pátrios* mortel favorisé par une *apophéa*. L'art chrétien ne manquera pas (*in infra*) de représenter ce témoin

p. 34 et s. — E. NORRIS, *Die Geburt d. Königs*, 1921, p. 118 et s. — E. PATRICK, dans *Zeit. f. system. Theol.*, 1929-1930, N° 102, p. 102 et s.

dans les images-vision que nous pourrions alors classer parmi les théophanies certaines. L'iconographie grecque païenne a connu déjà ce procédé, mais je n'ai pu en trouver qu'un très petit nombre d'exemples.

La perte quasi totale des peintures murales dans les temples diminue singulièrement les chances d'une pareille recherche, car la technique de la peinture se prête mieux que la statue ou le relief à la figuration des apparitions surnaturelles. Les quelques fragments de fresques cultuelles qu'on possède, par exemple à Doura, ne font que mieux mesurer les conséquences de cette perte, pour une étude iconographique de la théophanie. Ainsi, la grande image de Zeus, sur le mur du fond de la *cella*, au sanctuaire de Zeus-Théos, nous met précisément en face d'une représentation d'une théophanie-vision! Le dieu est figuré en triomphateur couronné par deux Victoires, qui le survolent au moment où il monte sur le char solaire prêt à le reconduire dans les cieux. C'est l'*éπαινος* triomphale, thème de théophanie. On aperçoit, en outre, sur la même image, un groupe de croyants qui acclament et adorent ce dieu, tels des témoins de son apparition momentanée dans une vision de gloire. Il est à peu près certain qu'une composition identique occupait le même emplacement derrière l'autel d'un autre temple de Doura, celui de Bel (ou des dieux palmyréniens)¹. Et, en parlant de ces exemples, il est peut-être permis de considérer comme une figuration de théophanie-vision (et en même temps de théophanie-bienfait de la divinité en faveur des hommes) les fameuses compositions cultuelles de Mithra tauroctone qui occupent elles aussi le fond de la salle cultuelle des mithraïstes. Celle du mithraeum de Doura en particulier invite à ce rapprochement, parce qu'elle est fixée exactement comme les deux images de Zeus triomphateur, et aussi parce que, tout comme ces tableaux, elle réunit dans un même cadre, la figuration du dieu triomphateur et des hommes (donateurs) qui le voient et l'acclament². En ce qui concerne les images de Mithra triomphateur, celles qui le figent lançant le laurier ou s'élevant au soleil, comme le Zeus ou le Bel des fresques de Doura, une autre indication nous invite également à les rapprocher des représentations théophaniques.

1. Dreyer-Hoyer, *Dura and its Art*, pl. N.111, p. 68.
2. *ibid.*, p. 88.

3. Cumont, dans *Revue des études grecques*, t. 19, 1906, p. 100. (Les XXX de manteau, le diadème et la tête de Mithra sont dorés.)

Nous savons que dans les *mithra* ces images cultuelles étaient dissimulées derrière un rideau et qu'à certains moments de la liturgie, ce rideau retiré, l'image apparaissait aux regards des fidèles, telle une vision immédiate de la divinité elle-même. Sur un relief de ce genre, les traces des clous qui retenaient le rideau ont été conservés jusqu'à nos jours³. Enfin, les reliefs cultuels trouvés en situ dans le mithraeum de Douchourg sur le Rhin, offrent une particularité, qui se trouve certainement en rapport avec les mêmes rites de la contemplation de l'image triomphale du dieu : la partie centrale de la dalle y est mobile et réversible, de sorte que, selon le cas, on pouvait faire apparaître aux assistants tantôt Mithra tauroctone, tantôt Mithra montant aux cieux sur le char du soleil. L'intérêt de ces documents archéologiques augmente du fait que nous connaissons un rituel magique (le fameux *Artemeion* du papyrus Paris suppl. grec 574) où le myste, pendant l'ascension de son âme qui s'élève jusqu'au dieu, se trouve placé à deux reprises devant une vision divine. D'abord, c'est Hélios qui se apparaît, entouré de rayons de lumière ; il est jeune et beau, il porte une tunique blanche et un manteau rouge, son front est ceint d'une couronne de feu posée sur des boules aussi brillantes. Au bout de son élévation vers l'éternité, le myste retrouve une autre vision inscrite. Cette fois, c'est Mithra lui-même ; il a l'air puissant, son visage est lumineux, ses cheveux sont couleur d'or ; il porte une couronne d'or agnelé, et son costume, qui comprend un pantalon bouffant, iranien, est tout blanc ; dans ses mains, il tient un bâton, qui rappelle son triomphe et sa puissance universelle⁴. Ces descriptions sommaires des théophanies aux mystes de Mithra coïncident avec les caractéristiques des images cultuelles trouvées dans les *mithra*⁵. Et voilà, par conséquent, des

1. Cumont, *Mon. aux. Antiqu.*, t. 1, p. 490.

2. E. F. Peck, *Stam. Ant. Mon.*, *Paralipomena*, p. 100, fig. 10, *Journal des savants*, 1927, p. 123 et 131.

3. Douchourg, *Épave Mithraïque*, p. 2 et 3. Cf. Cumont, *Mon. aux. Ant.*, t. 1, p. 490, fig. 10, et *Revue des études grecques*, t. 19, 1906, p. 100.

4. *ibid.*, p. 100.

5. Il est possible que le rituel de certains rituels de Mithra, *Artemeion*, ait été remplacé, d'où l'apparition d'un autre rituel, *Artemeion*, dans les *mithra* d'Asie Mineure. Cumont, *Mon. aux. Ant.*, t. 1, p. 490, fig. 10, et *Revue des études grecques*, t. 19, 1906, p. 100. (Les XXX de manteau, le diadème et la tête de Mithra sont dorés.)

quatre diverses «têtes qui appartiennent presque tous aux premiers siècles de notre ère, en trouve d'autres descriptions d'appareils divers, mais généralement par vision sous l'apparition de Mandoulou Aïda» ou celle d'Imouché, «seigneur de la tribu de Maron, rapportée par Trémeur», celle de Louis, à Valentin «dit par Hippolyte, ainsi que la crosse d'Alban mentionnée par le même auteur», d'autres appareils analogues chez les païens et les chrétiens, surtout si nous donnons une idée des figurations de la théologie dans l'art de l'époque impériale. Ceci sera d'autant plus de probabilité que les visions, telles qu'on les décrit, se rattachent généralement à des sources d'images

Les théophores hellénistiques se font ainsi fort de provoquer de pareilles visions, et celle d'Ambrosius qui, sous le nom de Diospolis en Égypte, a dû faire apparaître au même Théoclet une vision conforme dans l'ensemble à d'autres théophores analogues, ajoute quelques traits suggestifs pour une étude iconographique¹. Ambrosius apparaît respectivement de buste et dans une splendeur d'ornements. Il s'agit en un trône, en ἀνάκτορος, revêtu des myrtilles, et, avant d'adresser la parole à Théoclet, il lève la main droite. Le P. Festugère en commentant ce passage, fait observer que ce geste revient souvent sur les statues cultuelles d'Ambrosie, il la remarque est d'ailleurs plus suggestive que les apparitions de ce dieu précédemment étalées fréquemment. Il y a ainsi de sérieux chances que les images d'Ambrosie avec la main droite levée correspondent au type de la théophanie de ce dieu. Quant à son trône, s'il est resté de supposer dans toute image d'un dieu trônant une formule iconographique de la théophanie, il est certain que dans les théophanies de l'art chrétien D.

1. A. A. Arakelyan, *Matemat. N. I.* 17, 10 (1960), 1560-1568, *ibid.* *Mat. Nauk*, 1961, No. 10, article with a Russian transl., 17.
2. P. P. Korovkin, *Matemat. N. I.* 10, 10 (1953), 1695-1698, *ibid.* *Mat. Nauk*, 1953, No. 10, article with a Russian transl., 17.
3. P. P. Korovkin, *Matemat. N. I.* 10, 10 (1953), 1695-1698, *ibid.* *Mat. Nauk*, 1953, No. 10, article with a Russian transl., 17.
4. P. P. Korovkin, *Matemat. N. I.* 10, 10 (1953), 1695-1698, *ibid.* *Mat. Nauk*, 1953, No. 10, article with a Russian transl., 17.
5. P. P. Korovkin, *Matemat. N. I.* 10, 10 (1953), 1695-1698, *ibid.* *Mat. Nauk*, 1953, No. 10, article with a Russian transl., 17.
6. P. P. Korovkin, *Matemat. N. I.* 10, 10 (1953), 1695-1698, *ibid.* *Mat. Nauk*, 1953, No. 10, article with a Russian transl., 17.
7. P. P. Korovkin, *Matemat. N. I.* 10, 10 (1953), 1695-1698, *ibid.* *Mat. Nauk*, 1953, No. 10, article with a Russian transl., 17.
8. P. P. Korovkin, *Matemat. N. I.* 10, 10 (1953), 1695-1698, *ibid.* *Mat. Nauk*, 1953, No. 10, article with a Russian transl., 17.
9. P. P. Korovkin, *Matemat. N. I.* 10, 10 (1953), 1695-1698, *ibid.* *Mat. Nauk*, 1953, No. 10, article with a Russian transl., 17.
10. P. P. Korovkin, *Matemat. N. I.* 10, 10 (1953), 1695-1698, *ibid.* *Mat. Nauk*, 1953, No. 10, article with a Russian transl., 17.

[illegible]

apparaît toujours toujours de face et sans par un
troussermentel. C'est notamment le type quasi obligatoire
de l'émigration de la Palestine et de celle de Bassa, qui
se dépose : se type recense dans des scènes par exemple
l'Ammonite, qui par le sujet, d'appelaient nullement cette
figuration. On pourrait ajouter que c'est aussi séjournant sur
son lit que l'empereur sacré appartenait aux images
mémorielles lors de ses réceptions solennelles et que l'image
monarchique s'en tient à cette attitude, pour ses visions les
plus solennelles du monde. Nous retrouverons d'ailleurs,
dans les images, les figures de la théophrase dans l'art
propre.

Revenant à Amalthea apparait un médecin Thésalos, rappo-
lons le petit groupe de reliefs votifs athéniens qui figurent
l'épiphanie du dieu aux malades pendant l'incubation.
étendus sur leurs lits, ils voient Asclépios surgir devant eux
et les regarder dans les yeux¹ ; ou bien on l'imagine posé
au chevet du lit : invisible au malade lui-même qu'il semble
prendre sous sa protection, il apparaît à d'autres personnages
groupés autour du lit². Avec moins d'assurance, il est peut-
être parvenu de reconnaître des images d'Asclépios épiphane
sur des reliefs de diverses épiphanyes auxquelles il est
souvent associé, sur d'autres reliefs votifs qui montrent un
ou plusieurs fidèles arrêtés devant les effigies de ces divinités
et les contemplant face à face³.

Dans le cadre des mystères dionysiaques, plusieurs exemples
de l'épiphanie de Dionysos à un poète (accompagnée quel-
quefois par une inspiratrice terrestre) sont pendant aux
reliefs avec Asclépios⁴. Ici encore, le dieu épiphane s'avance
vers l'épiphane immobile qui, en prévision de cette visite mira-
culaire, s'était préparé à une théoxénie. Comme le montre

1. En Bas, *Musée figuré*, 53. B. HANSEN, *Stip. des reliefs*, 2, p. 330, 2.
2. *Zeus*, dans *Aten. Mit.*, 17, 1892, p. 290 et s., fig. 5.

3. *Zeus*, *l. cit.*, fig. 3, 2.

4. H. J. CARRON, dans *Zeus*, 17, 1892, p. 1 et s. f. v. *Zeus*, dans
1892, *Zeus*, 17, p. 142 et s., n° 7-9, 14, 21, etc. Images des épiphanyes
du Musée d'Aten. *Mit.*, 17, 1892, p. 136-142 et en
particulier, p. 138, fig. 1-3, 9. *Zeus*, dans *Stip. des reliefs*, 17, p. 130 =
Hansen, 17, fig. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

5. G. FROST, dans *Zeus*, *Journal of Archaeol.*, 1934, p. 149 et 149,
fig. 5, 6.

l'iconographie des Dioscures⁵, les préparatifs à la théoxénie
et notamment le siège vide qui attend l'hôte divin, appar-
tiennent au thème de la théophrase dans l'art classique.

Il est peut-être permis de joindre à ces images d'épiphanies
visions de Dionysos celles qui le figurent jouissant de la
béatitude éternelle dans l'outre-tombe. Pour le myste qui
le voyait sur ces images, à demi-étendu et appuyé sur terre,
dans une attitude idéale de repos, ce Dionysos figurait le
dieu qui procure à ses fidèles, comme il se l'assure à lui-
même, la sensation de bien-être propre à l'état d'ébriété.
Le dieu en donnait l'exemple et ce type iconographique le
rappelait aux mythes, en situant d'ailleurs cette vision dans
l'au-delà : cette épiphanye, si c'en est une, se laisse comparer
plutôt aux images des parousies futures qu'aux figures des
théophrases dans le passé.

Mais l'imagerie inspirée par les mystères de Dionysos a
tenté de figurer les épiphanyes du dieu en portant d'un
autre point de vue, et les figures de ce genre offrent une
analogie suggestive à certaines catégories d'images chré-
tiennes des théophrases. Au lieu de figurer des apparitions
momentanées de Dionysos à un individu, par exemple au
poète, on a essayé d'illustrer les épiphanyes mythologiques
du dieu, en laissant entendre, par des nuances iconogra-
phiques, que ces épiphanyes « historiques » se reproduisaient
dans l'expérience religieuse de chaque myste. On en choisissait
donc les sujets de manière à faire ressortir la manifestation
de la divinité à la fois dans Dionysos et dans le myste qui,
progressivement, s'assimilait au dieu. Chacune de ces figu-
rations recevait ainsi la valeur d'une image de théophrase,
et il était normal que les épisodes mythologiques qui corres-
pondaient aux épiphanyes de Dionysos aient été choisis de
préférence pour ces cycles narratives, mi-symboliques.
On y relève, en effet, sur les autophages et les mosaïques
des séries plus ou moins développées d'images tirées de
l'enfance de Dionysos et destinées à illustrer ses premières
épiphanyes et en même temps les progrès de la « déification »
du myste⁶. Sur un tissu du Louvre provenant d'Antioch,

1. CHARRONNET, *Les figures du corps d'un dieu*, 1880, fig. 2.

2. *Zeus*, dans *Memoria dell'Accad. di Napoli*, 111, 1918, pl. III, 1 et 2.

3. MILLER-WEBSTER, dans *Zeus*, 2, vol. 1, p. 392 et s. *Zeus*,
Les figures de Zeus, 1, p. 440. HANSEN, dans *Zeus*, 17, 1892, p. 136-142 et en
particulier, p. 138 et s. *Zeus*, 17, p. 130 = Hansen, 17, fig. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

ce cycle est particulièrement détaillé¹, sur une mosaïque de Djemla, le caractère symbolique en ressort davantage², mais surtout s'affirme la volonté de développer le thème de l'enfance d'un dieu révélé aux hommes, thème typique pour la notion de la théophanie. La mosaïque de Djemla ajoute aux deux scènes de l'enfance l'épisode du don miraculeux du raisin fait aux hommes en la personne du roi Ikarios, et c'est encore un sujet d'épiphanie, puisque cette révélation bienfaisante a été considérée comme le but suprême du séjour de Dionysos parmi les hommes, comme l'acte par lequel il s'était révélé comme « sauveur ». Enfin, toujours dans la mosaïque de Djemla, on trouve la scène, souvent reproduite, de la contemplation du phallos et des fruits, brusquement dévoilés : image de la puissance de fécondation de Dionysos et par là démonstration nouvelle de sa nature divine, elle reflète, sur le visage et dans les mouvements de l'épopte, le même effroi que l'on constate chez les témoins d'une vision divine. Cette scène se laisse comparer ainsi à toute autre image de l'apparition brusque de la divinité. Enfin, le cycle de Djemla se termine par une scène avec Lyeurque et la nymphe Ambrosie, épisode qui passait pour évoquer le mieux la force invincible de Dionysos ; et il est significatif que c'est de cette image de la puissance suprême du dieu que le mosaïste avait fait le motif central de son cycle symbolique. A El-Djem, en Tunisie³, une autre mosaïque à thème dionysiaque ne relève que cette puissance, en fixant une figure de Dionysos-triompheur au milieu d'une composition prophylactique⁴. Comme ailleurs, et ce

p. 18 et 23. Je n'ai pu consulter l'étude de Olga Ellis, sur les fresques épiphoniques de Bacchus dans la Casa di Cleopatra, à Pompéi (not. ouvrage m'a été aimablement signalé par M. Ch. Picard).

1 E. Gauthier, *Les portraits d'Antioch au Musée Guimet*, p. 19-20, pl. XIII. Bonner, *Cat. des Antiquités Égypt. au Musée du Louvre*, I, 1932, p. 280-281, pl. XL. PASCAL et TYLER, *L'art égyptien*, I, fig. 101-103. On se souvient que le grand poète de Nubie, *Dionysos* avait pour thème principal l'épiphanie sur terre du dieu-bienfaisant et triompheur. L'iconographie théophanique de Dionysos rejoignait celle du culte monarchique, dans l'art officiel de certains Ptolémées qui étaient scélérats lacérés ce dieu (Ptolémée XIII célébré comme un *despotes*). BERNARD, *De divinis honoribus quos acciperant Alexander et successors ejus*, 1690, p. 46, 50.

2 LEROUX, I, c. pl. VIII, IX et étude *passim*. Dans mon interprétation de la mosaïque, je suis les grandes lignes de l'excellent commentaire de M. LEROUX.

3 MARTIN et POTTER, dans *Mon. Prof.*, 24, 1934.

4 Cf. une figure analogue au milieu d'une belle mosaïque récemment découverte à Antioche. Antioch on the Orontes, II, *The Excavations of 1933-1938*, Princeton, 1938, pl. 71, 73.

rapprochement est normal pour les images des théophanies, cette évocation de la puissance divine sert de signe épiphonique.

Enfin, le thème de Dionysos-triompheur rejoint celui de l'épiphanie de Dionysos rentrant victorieux de sa campagne des Indes. Parmi tant d'exemples de cette scène, je rappellerai de préférence la composition du tissu byzantin du Louvre, déjà évoquée (X^e siècle ?). D'abord parce que les noms inscrits auprès des divers personnages nous révèlent que l'image, lorsqu'elle était complète, s'inspirait de la campagne victorieuse des Indes, et parce que, sur ce tissu, la figure de Dionysos, placée au milieu de personnages agités, s'en distingue par sa sérénité. Tourné de face et appuyé sur son thyrsos, le dieu reprend l'attitude du triompheur qu'il avait sur la mosaïque d'El-Djem et que nous lui connaissons aussi sur une autre mosaïque tardive qui a été trouvée à Antioche¹. En l'analysant, le tissu du Louvre offre comme une vision plus générale du Dionysos triompheur tel qu'il se manifeste dans son épiphane byzantine. En outre, cette grande composition d'origine sur le voile d'Antioch se recommande à notre étude par le voisinage avec le cycle de l'enfance de Dionysos qui sur une frise plus étroite, s'y développe parallèlement à la pompe triomphale. On a voulu réunir, sur un même sujet, deux figures des épiphanes de Dionysos, qui correspondent à deux catégories consacrées des révélations de la divinité, et tandis que l'épiphanie de l'enfance du dieu est présentée en un cycle narratif, celle du retour triomphal reçoit l'aspect d'une composition plus abstraite. En entreprenant un peu sur l'étude des images chrétiennes des théophanies, signalons tout de suite deux analogies suggestives. D'une part, les monuments que nous aurons à analyser plus tard nous montrent la double interprétation du thème de la théophanie par les iconographes chrétiens, qui en feront tantôt une composition abstraite et triomphale, et tantôt un cycle narratif. Les images de la première catégorie évoqueront les théophanies-visions, les autres des théophanies dans les époques historiques et notamment dans l'histoire de l'enfance du Christ. D'autre part, un tissu chrétien de provenance égyptienne au Kunstgewerbemuseum de Berlin², offre deux séries de figures qui, par leur ordonnance et même par leurs sujets,

1. V. note précédente.

2. STRECKOWSKI, *Oriental oder Rom.*, pl. V et fig. 43, p. 96 et s.

on pouvait rapprocher des scènes du tissu du Louvre. Comme ces scènes, on y a réservé, dans la partie haute, une frise étroite pour y représenter des miracles du Christ (le fragment conserve quatre des cinq vases du Miracle de Cana et une grande ancre qui l'évoque), tandis que le reste du tissu est occupé par une composition symétrique et solennelle, qui figure le Christ entouré par deux apôtres qui l'entendent et à qui il remettrait peut-être les pains et les poissons de la « Multiplication des Pains ».

Un autre monument chrétien d'Égypte, une fresque d'Alexandrie, présente ce sujet d'une façon analogue. C'est là, en composition symbolique plutôt qu'en image narrative, et en rapprochement corrélatif l'identification proposée de Cana principale du tissu. Plus apparentée encore est la fresque qui décorait le couvercle du reliquaire de Saint-Nazaire à Milan (pl. LXX, 3)¹ : on y voit, en effet, et le groupe symétrique du Christ et des apôtres, et — sur un autre plan — des corbeilles et des amphores alignées par terre. À un détail d'ordonnance près (les vases alignés y sont représentés au-dessus et non pas au-dessous du Christ adoré par les apôtres), le tissu reprend le même modèle que le reliquaire. Or sur celui-ci on reconnaît aisément une double inspiration par les thèmes de théophanie — tandis que sur l'image principale les apôtres adorent dans le Christ le théanthropos qui a prouvé sa divinité en multipliant les pains et les poissons et en changeant l'eau en vin, cette démonstration abstraite de la théophanie est complétée par une représentation plus réaliste des deux miracles qui, dans l'antiquité, passaient tous les deux pour des épiphanies du Christ : le reliquaire montre côte à côte les corbeilles de la Multiplication et les amphores de Cana ; le tissu, à l'origine, offrait probablement les deux groupes (sur le fragment conservé, on ne voit plus que les vases de Cana). Mais, de toute façon, ce tissu chrétien se rencontre avec le voile dionysiaque, en réunissant dans une même décoration les deux genres consacrés des images de théophanies.

Contre toute attente, les images certaines des épiphanies des Dioscures sont assez peu expressives. Le plus souvent, leur qualité de deux épiphanies, lorsqu'on s'y vise de la faire

ressortir, est exprimée par deux études qui remplacent ou remplacent l'image antithétique des deux. C'est sous l'aspect de deux astres, en effet, que les Dioscures se manifestent aux voyageurs et surtout aux navigateurs en part de mer. Plus rarement, le motif de la théophanie à son tour a été appliqué à la figuration de l'épiphanie des Dioscures, comme il l'a été pour celle de Dionysos Enlil, une formule iconographique qui ne laisse aucun doute sur le caractère surnaturel de la vision divine, apparaît sur un relief du Louvre provenant de Larissa² au-dessus d'une image de théanthropos victorieux plongeant à la main, et plus haut encore, galopant dans les nuages, apparissant les deux cavaliers divins. C'est ainsi, dans le sud, que les Dioscures-souverains ont dû apparaître aux Romains le jour où, par leur épiphanie opportune, ils les aidèrent à remporter la victoire du la Régille.

À côté de certains monuments dionysiaques, on peut dominer de l'art religieux païen de la haute antiquité nous permet de saisir les éléments d'un véritable culte des théophanies. C'est l'art sacré des monarques. Et cela, d'une part, parce que les nécessités de la vie politique en ont fait multiplier les représentations, d'autre part et surtout parce que, en sa qualité de *primus inter pares*, le souverain dominait constamment l'occasion, dans ses actes, à des manifestations de sa divinité.

Aussi, bien des thèmes de l'iconographie monarchique ont servi pour le besoin de l'État s'assimilant finalement aux thèmes des théophanies. J'ai fait allusion au thème de la théophanie vision en évoquant les figurations, si fréquentes, du monarque trônant de face, qui correspondent à l'apparition rituelle du prince sacré, au fond de la salle du trône. La formule iconographique courante s'inspire directement de ces apparitions, qui étaient appelées à produire le même effet que les

1. CHAPOTIER, L.-F., p. 89, 129. Id. et. A. V. LEROUX (Paris), 11, p. 236 et s. ROCHER, A. V. *Dioscures* (Paris), 1, 101, 105-106, 117-117. V. notamment les très nombreuses images monétaires romaines.

2. *Ibid.*, p. 132-134, 157, 169. Épiphanie sous forme humaine, fig. 7 (théanthropos, avec deux figures au-dessus des lits préparés pour le régime des Dioscures, qu'on voit s'approcher, à cheval).

3. V. notamment, *Reich. sur le culte dionysiaque des monarques*, 1912, p. 64, fig. 1.

4. V. les termes d'un hymne à Démétrios Poliorète, 407 av. J.-C., où l'on se félicite du fait que le prince, contrairement aux autres dieux, est toujours visible « l'œil dans l'œil », et non pas sous forme d'épée en bois ou de pierre mais vivant (WERNIG, *Die hell.-röm. Kultur*, p. 72).

5. V. supra, p. 143-144.

1. *Épiphanies* (Paris), 1916, planche, fig. 1 et 2. Cana, *Idem.*, p. 279.

2. De Mox, dans *Mon. Prof.*, 7, 1901, p. 61 et 101, pl. VIII-IX.

D'autres thèmes du même répertoire iconographique ont la même signification, et les légendes qui les accompagnent valent leur valeur religieuse sur les médailles romaines, en inscriptions d'après des formules aux stéréotypes que les romains ont eu elles accompagnées. Elles nous prouvent alors que toute cette imagerie sert à la démonstration d'un pur idéalisme d'idées analogues, toutes étroitement associées aux différents aspects de la théophanie dans la personne du monarque. Prenez l'exemple des thèmes de la *corona victorie* du souverain et de son adhésus dans une ville ou une province. Pourquoi chaque victoire du monarque a pour

1. Robert M. Anderson, *Neuroscience: Neuroscience in the United Kingdom* (Oxford: Blackwell, 1991), p. 1, notes that while there remains "appreciable" differences, "by the 1970s there is little doubt that the British have made progress in the better utilization of the laboratory mice, the rat, the guinea pig, and the monkey."

On observe cependant que, plus haute que tous les représentations des théophrastes de Memphis, la Mithra ou des Dioscuri, c'est la puissance universelle du toujours inspiré que l'Épiphany primordiale trouve-t-elle par le moyen des théophrastes. Cette source toujours épuisée est la décade de l'éternité les premiers, presque les plus anciens, sont les images d'un monde idéologique, celui de Platon et Épiphany, représentatif en même temps, on ne dit pas, mais remet-il un être unique? Le dieu de la région de Rosette, qui semble une image, présente de la force de tous les temps d'Égypte, à l'éternité de la représentation de Platon et Épiphany. Elle était, elle, une source des représentations du monde et de la région de Rosette. Or, l'idée de la puissance du monde par la décade et la représentation que la représentation de la "force" universelle, c'est-à-dire d'un monde idéologique, est la source. Depuis lors le motif triomphal d'un monde idéologique, l'éternité des théophrastes et de la représentation de la

L. M. Lopez, M. D. Martinez

2. **RESEARCHER**, 100, 2002

Valutare l'importanza

L'usage¹, donne une expression plastique à l'acte de témoignage officiel de l'apôtre par un *jurament* tel qu'il était usé par les Romains².

L'autre variante iconographique est applicable aux témoignages et aux autres révélations ou Dieu se manifeste par un acte ou par sa présence durable parmi les hommes, et non par dans une vision momentané. Il ne s'agit plus pour le témoin d'y désigner une apparition soudaine qui aurait pu échapper à d'autres, mais d'attester par la parole et le geste la manifestation de Dieu qu'il constate. Laissons supposer ses paroles — qui étaient des acclamations relatives de la divinité ainsi révélée — l'iconographie montre donc le témoin relevant l'avant-bras droit, la paume de la main ouverte tournée vers le spectateur, c'est-à-dire faisant le geste qui aujourd'hui encore accompagne le serment³. Des apôtres, des anges ont ce geste lorsqu'ils encadrent le Christ trônant (ou la Vierge avec le divin enfant)⁴, ainsi que des personnages indéterminés, sur d'anciennes figures des miracles de Jésus, par exemple sur les cycles théophaniques des sources orientales⁵. Ailleurs le geste peut manquer, mais l'iconographie antique des miracles du Christ, depuis le IV^e siècle, oublie rarement d'accompagner le Thaumaturge d'un ou de plusieurs témoins de ses prodiges. L'art officiel romain, nous verrons que, pour figurer les témoins de ce genre, exclusivement ceux qui encadrent le personnage sacré trônant, les artistes chrétiens ont suivi un type iconographique plus ancien. Bref, que ce soit l'un ou l'autre des deux

1. *Idem*, p. 26, p. 301, n. 1.

2. *Deichmann*, *Die röm. Kaiserapostrophe*, dans *Archiv f. Religionswiss.*, 2, 1900, p. 1 et 2. *Winkler*, *ibid.*, 19, 1910, p. 36 et s. 3. *Deichmann*, dans *Arch. Mus.*, 51, 1910, p. 15, n. 6. *Idem*, dans *Mon. d'arch. et d'hist.*, 42, 1912, p. 1. *Leopold*, de *Omne cur. d'arch. et d'hist.*, au Valentin, enregistre les témoignages de l'apôtre, des prêtres et prêtres de la maison impériale devant un bras dans le direction de l'apôtre miraculeux. Cette iconographie est à rapprocher des scènes d'une théophanie-messianisme d'un dieu en présence des hommes, telle p. ex. la fresque du temple de Zeus-Titus à Doura. *ROSTOVETZKY*, *Ant. Byzantine and de l'art*, p. 141, et note 13, p. 140.

4. *Leopold*, *op. cit.*, p. 111, 2, IV. *Prinze et Teller*, *Art et Symbolisme*, 1, fig. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

5. *Prinze et Teller*, *op. cit.*, p. 111, 2, IV. *Prinze et Teller*, *Art et Symbolisme*, 1, fig. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

6. *Prinze et Teller*, *op. cit.*, p. 111, 2, IV. *Prinze et Teller*, *Art et Symbolisme*, 1, fig. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 3

d'un témoin d'autrefois ou le témoin matériel intact d'une théophanie du passé.

A ceux qui acceptaient la doctrine de saint Cyrille, il a dû sembler non moins normal de concevoir une iconographie évangélique qui relèverait avec le même soin les faits des théophanies et les témoins oculaires, vivants et immortels, de ces événements. Or, c'est précisément ce qu'on constate en examinant les images d'origine palestinienne : malgré leur allure historique, elles s'apparentent en fait aux images des théophanies-visions, en ce sens qu'elles aussi cherchent à mettre sous le regard du spectateur, d'une part une manifestation de la divinité, et de l'autre les personnages et les choses qui en attestent la véracité. Cette préoccupation, si conforme aux idées de saint Cyrille, explique le fameux anachronisme de l'iconographie palestinienne qui introduit, dans les scènes de la Nativité et de la Résurrection, les édifices-reliquaires constantiniens élevés autour de la crèche et du tombeau du Christ : il s'agissait de mettre en valeur ces rares témoins directs de l'Incarnation qu'on pouvait encore retrouver à leur place, à Bethléem et à Jérusalem. Le lincoln était à l'intérieur du tombeau vide, sur toutes les images ; le coup de lance du bourreau, dans le crucifiement ; les trente deniers rendus par Judas, et de même les figures jamais omises des anges, ou des bergers et des anges, dans les épiphanies, de Simon et Anne, dans les Présentations, des trois apôtres, dans les Transfigurations, etc., ont été fermement maintenues dans l'iconographie créée dans les *marjria* de Palestine, parce que, dans l'idée de cette imagerie, les témoins de la théophanie étaient aussi indispensables pour la démonstration verbale. Ils l'étaient d'autant plus qu'une polémique constante avec les Juifs, en Palestine, favorisait le recours traditionnel aux attestations des témoins, et, d'autre part, parce que les cultes aux *marjria* palestiniens étaient des dévotions aux témoins matériels des théophanies. La principale originalité de l'iconographie née auprès de ces sanctuaires commémoratifs de Terre Sainte aura donc été d'offrir, sous l'apparence de simples images historiques,

1. Parmi les textes postérieurs, qui prouvent que les idées de saint Cyrille étaient communément reçues en Palestine, je rappellerai un curieux passage de la lettre adressée à l'empereur Anastase par des moines de la Terre Sainte (V, p. 129, note 1).

la réunion d'une théophanie concrète réalisée en moments et d'un sentiment de plusieurs témoins, hommes et choses, qui en attestent la vérité. C'est en grande partie parce qu'ils avaient été conçus ainsi, l'instinct des moines des régions de documents liturgiques, que ne craignaient pas passer pour des faussaires, les iconographes s'efforçant de reproduire ces images avec le plus de fidélité possible.

Malheureusement, en Terre Sainte il ne reste pour la période antique que deux peintures monumentales qui intéressent cette étude : la mosaïque de l'abside de la Monastère, que nous examinerons plus loin et une mosaïque de pavement dans l'église de l'Épiphanie, trouvée au cours de fouilles récentes. Le témoignage de cette dernière œuvre est capital pour un essai de reconstitution des thèmes particuliers à la dévotion des *marjria* palestiniens.

Il y a longtemps, en effet, qu'est admise l'hypothèse selon laquelle chacun de ces sanctuaires offrait, des antiquités, des images des événements historiques qu'on y commémorait. J'en viendrais dans un instant aux monuments qui racontent

1. Nous ne pouvons entreprendre ici une étude iconographique des images palestiniennes des théophanies, en rapport avec les dates de saint Étienne de Jérusalem sur les événements et les objets qu'ils commémorent, comme des témoins de la divinité du Christ. Une étude de ce genre, ne pouvant permettre des conclusions définitives, je me bornerai à relever, parmi les données, citées par saint Cyrille, plusieurs motifs qui furent, par ailleurs, dans les régions de l'Église orientale, selon une tradition, la scène du Christ, l'Incarnation, le baptême, une supposée en l'air, etc. ; sur les mosaïques, elle est représentée, comme dans une légende, les bergers formant un groupe de trois figures, sans que les anges glorifiant l'épiphanie du Sauveur (on pourrait le penser au moins) ; Simon et Anne au Temple, Jésus à Gethsémani et son arrestation (cf. *CHRON. NUT.* 11), le Saint Baptême et la pierre roulant le couvercle de l'entrée à Jérusalem, l'Égypte qu'a quitté le Seigneur dans son enfance, le Christ résuscité par le Christ dans son tombeau, après sa résurrection (cf. *ibid.* 12), à plusieurs reprises, saint Cyrille, comme les hiéronymes d'épîtres qui sont vides mortuaires avaient entouré le corps de Jésus — ce pour mieux faire comprendre que par leur position dans le tombeau vide les saints pouvaient représenter la résurrection de celui qui en fut enveloppé, d'une manière visible, saint Cyrille nous apprend la raison de ce dessin et l'attestant des iconographes à ce sujet : c'était un témoignage de la réalité de la résurrection. L'enlèvement de l'enfant Jésus par Marie est également un témoignage de la réalité de l'Incarnation, d'où la place que cette image tient dans les *marjria* (notamment inscrites par les moines palestiniens commémorant sous une *marjria* l'Incarnation et au milieu d'autres témoins de la théophanie (cf. *CHRON. NUT.* 12), la coupe de Jésus dans le crucifiement (Valek, *NUT.* 12), à une signification visible, etc.

de l'abside, qu'on a fixé les fresques. Le haut de la voûte est décoré à une décollation de saint Jean, encadrée par deux anges agenouillés, le bas, à l'invention de son chef. Autre, mais dit, le panneau principal, dans l'abside du *martyrium*, offre l'image de l'épisode essentiel du point de vue du culte local (dévoûte du chef du Procureur) Jean Phocas, en 1180, signe même dans le *martyrium* ce qu'il appelle un « amphidoxe » c'est-à-dire la cavité où on aurait trouvé la relique. Comme on voit, les quelques renseignements dont nous disposons et qui tous, d'ailleurs, sont postérieurs à la grande époque de l'art chrétien antique, placent les peintures aux sujets locaux, soit dans la coupole (Sion), soit dans la grotte (Bethléem), soit sur un mur extérieur (Bethléem), soit dans l'abside (Sébastie). On ne saurait tirer de ces témoignages, trop peu nombreux d'ailleurs, aucune indication sur l'emplacement typique de ces images. Et certes, on pourrait supposer qu'il n'y en a pas eu davantage entre le *ix^e* et le *vi^e* siècle qu'à l'époque suivante à laquelle appartiennent les textes et les peintures que je viens de citer. Tantôt plus que — on le constate dans tous les domaines de l'art — entre Constantin et Justinien, tous les aménagements des sanctuaires offraient encore une grande variété — les types, en toute chose, ne s'étaient pas encore fixés, comme par la suite. Et pourtant, il me paraît presque certain que les images que j'appelle locales c'est-à-dire celles qui figuraient l'événement commémoré à l'endroit où il se serait produit, devaient occuper, dans les sanctuaires du *iv^e* au *vi^e* siècle, le mur et la voûte de l'abside, ou bien le mur dans lequel celle-ci s'ouvrait, de préférence à tous les autres emplacements.

Cette solution me paraît s'imposer pour trois raisons. L'abord, parce que la forme architecturale de la plupart des églises de ce temps, qui étaient des salles oblongues, n'offrant que l'abside ou le mur dans lequel elle s'ouvrait comme emplacement possible pour une image isolée, qui devait être exposée à tous les regards. Deuxièmement, c'est là que, précédant les chrétiens, les décorateurs des temples païens et des synagogues fixaient les fresques ou les reliefs les plus importants, notamment ceux qui figuraient une divinité (Mithra, Tanouteon dans les antres des mithraïstes, l'Anagigé de Zeus Théos dans un temple de Douré, Yaltée se manifestant dans l'Arche d'Alliance et intervenant

dans le sacrifice d'Isaac, etc., dans le synagoge de Douré). Enfin, nous avons la certitude que les chrétiens qui adoptèrent le même parti dès le *iv^e* siècle au plus tard et qu'en Terre sainte ils l'ont maintenu dans l'unique sanctuaire qui y conserve jusqu'à nos jours une description du *vi^e* siècle, de même d'une part à la plus ancienne mosquée d'Israël, à Rome, dans la basilique de Sainte-Pudentienne, et de l'autre à la dévotion de l'abside et du mur du haut de l'eglise justiniennes du Sinaï. Non seulement, dans les deux cas, les mosaïques ne décorent que l'abside et le mur attenant, mais leurs sujets représentent précisément soit des événements des lieux saints de Palestine (Sion-Bethléem), soit des événements historiques commémorés par le sanctuaire (Sinaï).

A Sainte-Pudentienne (pl. XXXIX, 1, 2) est dans l'abside qu'on fixe une figuration de la croix pascale que les peuples apercevaient au sommet du Golgotha, entre la basilique d'été le Martyrium et la rotonde du Saint-Sépulchre, et qui servait pour eux la cérémonie de l'adoration de la relique de la vraie croix célébrée au même endroit. C'est sur le même mosaïque d'abside qu'on représente aussi, derrière la croix, les édifices mêmes qui servaient de pèlerinage à ces reliques inscrites de la passion du Christ, prototype de tous les martyrs, et le soit avec lequel ces édifices — furent reproduits dans cette église de Rome ne laisse aucun doute quant à l'origine de ce thème iconographique. Il n'a pu être créé qu'à Jérusalem, auprès des sanctuaires constantsinien et si l'imitation de ce tableau à Rome, avait été placée dans l'abside, il est probable que l'église palatienne occupait un emplacement analogue.

Quant à la mosaïque du Sinaï (pl. XLI, 3), elle offre trois images juxtaposées qui évoquent trois événements de l'histoire de Moïse, héros principal de la partie de l'histoire providentielle qui se rattache au Sinaï. Cette mosaïque est occupée par une Transfiguration, au milieu de laquelle se trouve de second plan et qui évoque d'ailleurs un événement sans lien topographique avec le Sinaï. Cette image a dû être créée pour un sanctuaire du Mont-Thabor, et seule la possibilité qu'une scène de l'Évangile avait toujours vers le *vi^e* siècle, sur une image biblique lui assure sans doute la place centrale dans l'église du Sinaï. Par contre, les deux autres compo-

« Moïse » qui l'accompagnent symétriquement font de Moïse le personnage principal de la scène, et les événements qu'elles évoquent rappellent des épisodes qui se placent au Sinai même. Moïse devant le buisson ardent, Moïse recevant la Loi. En vertu du principe observé à l'Heptapégion et admis pour les autres *marjrya* palestiniens, ces figurations se rattachent parmi les images « locales » créées sur place et en vue d'un sanctuaire commémoratif des événements au Mont-Choreb. Or, si tel est ainsi, la mosaïque sinaitique nous prouve que des représentations « locales » de ce genre pouvaient être fixées, dans le voisinage immédiat de l'abside, sur le mur adjacent de la nef. Ces deux parties du chevet des basiliques anciennes étaient d'ailleurs étroitement solidaires. Mais la nuance méritait d'être retenue parce qu'un autre monument archaïque, les mosaïques du *v*^e siècle de Sainte-Marie-Majeure à Rome, nous montrent un développement plus considérable des images fixées sur le mur, autour de l'abside¹. La rencontre de l'église du Sinai et de la basilique romaine ne saurait être fortuite : nous y surprenons les reflets d'une tradition particulière qui a ses origines en Palestine.

C'est ce qui résulte des observations que voici. Contrairement à la plupart des autres scènes locales introduites dans l'iconographie par l'art des *marjrya* de Terre Sainte, les deux images de Moïse au Mont-Choreb représentent des événements de l'Ancien Testament. Elles auraient pu, par conséquent, avoir été créées tout aussi bien pour un sanctuaire chrétien que pour une synagogue de la région du Sinai. Depuis la découverte des fresques de la synagogue de Doura, l'hypothèse d'un prototype juif n'est plus à écarter ni, en particulier, l'hypothèse de scènes historiques d'un intérêt local, que des juifs hellénisés auraient pu représenter dans une synagogue : la décoration de Doura ne renferme-t-elle pas une grande composition qu'on semble y avoir développée parce qu'elle évoquait la résurrection des morts dans la « vallée de Doura » ? Or, la même décoration de la synagogue offre, de part et d'autre du panneau central et au-dessus de

la niche de la Thora, les mêmes images de Moïse devant le buisson ardent et recevant la Loi, exactement le même que l'église sinaitique a réservé le même emplacement². L'analogie est trop complète pour l'expliquer par une coïncidence. Elle conduit plutôt à l'existence d'un type d'inspiration qui se reflète dans les symboles des deux religions, en deux siècles, à Doura, et trois siècles plus tard, par le monde chrétien du Sinai, étant donné que les deux images qui nous intéressent avaient été reprises au *v*^e siècle, dans une église située près du Mont-Choreb, et où dans cette région que je place dans le mouvement qui a vu naître le martyre aux chrétiens.

C'est dans le Sud de la Palestine, à Jérusalem, que d'autres traditions d'art juif ont été transmises aux chrétiens. En outre, la proximité du grand centre de l'islamisme fait qu'a été Alexandre nous invite à placer dans cette région, plutôt qu'en Mésopotamie du Nord, le foyer de l'art juif figuratif dont nous commençons à connaître les sources (pour des raisons religieuses, Jérusalem semble avoir à l'avance, en tant qu'intégrité d'une iconographie juive). L'étude de certaines fresques de Doura, et la même nous conduira aux mêmes conclusions, au point de nous faire supposer des prototypes communs à ces œuvres d'inspiration du *v*^e-*vi*^e siècle et aux peintures du *iii*^e siècle de la synagogue de Doura. Là encore, il faudra admettre que ces fresques ont un lieu d'origine plus rapproché de l'Égypte que de la Mésopotamie du Nord. Et ces rapprochements renforcent l'hypothèse d'un prototype juif pour une synagogue de la région du Sinai, que nous proposons pour expliquer la parenté des deux scènes où apparaît Moïse, dans la synagogue de Doura d'une part et dans l'église du Sinai de l'autre. Si cette hypothèse est retenue, on devra admettre que le principe d'une iconographie historique d'intérêt local qui est à la base de l'iconographie des *marjrya* palestiniens est à la base de l'iconographie de l'Égypte de tous les sanctuaires de pèlerinages, avant d'être adoptée d'abord dans des lieux de prière juifs.

1. Illustrées sur la photographie de notre pl. XII 2, elles sont reproduites dans Van Damme et Cloven, *Mos. chrét.*, fig. 336, 237.

2. Ibid., fig. 68 et 69.

3. V. plus loin, p. 268 et s. On se rappelle en outre que les épisodes apocryphes d'origines orientales, palestiniennes ou égyptiennes, ont été représentés sur ce mur de Sainte-Marie-Majeure (infra, p. 183).

4. Gosselin, dans *Rev. Hist. Relig.*, 193, 1941, p. 193-194.

1. V. supra, p. 165.

2. Je pense notamment aux églises byzantines qui, après avoir marqué l'Égypte, ont été transférées en Mésopotamie, p. ex. à Huzi-Saga (V. supra, t. 1, p. 11).

Quoi qu'il en soit d'ailleurs de ces origines plus lointaines, nous voyons que les chrétiens de Terre Sainte adoptent l'usage de fixer ces scènes « locales » sur le mur qui encadre l'abside. Or, nous le disions tout à l'heure, les mosaïques romaines de l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure suivent la même tradition paléstinienne. En effet, elles aussi s'efforcent de donner une allure « locale » aux événements représentés et cette tendance est d'autant plus remarquable qu'elle ne se manifeste dans aucun autre exemple romain de décoration du chevet avant le IX^e siècle [mosaïques du Lalran qui commémorent le couronnement de Charlemagne]. A Sainte-Marie-Majeure, faute de pouvoir situer à Rome même les événements évangéliques figurés sur l'arc triomphal, on a essayé de leur donner une allure romaine locale, en introduisant dans la scène de la Purification le groupe iconographique romain de la *concordia* et, surtout, en joignant à cette scène une image du temple de l'Urbs sur le Forum Romain, avec la personification de *Roma* sur son fronton. Au prix de cet artifice, le temple de Jérusalem de l'image évangélique se trouvait assimilé à un édifice qui évoquait Rome, en faisant participer celle-ci, sur un plan idéal, à l'histoire évangélique. Nous avons montré ailleurs¹ que ce procédé s'accordait bien avec les efforts qu'on faisait, à la même époque, pour réhabiliter définitivement Rome en tant que capitale de l'Univers, mais placé cette fois à la tête du Monde chrétien. Cette tendance proprement romaine se rencontrait ainsi avec un principe établi par les décorateurs des sanctuaires paléstiens², dont la parenté se manifeste, en outre, à Sainte-Marie-Majeure, dans le choix des sujets pour les images de l'arc triomphal.

On se souvient, en effet, que Sainte-Marie-Majeure offre à cet endroit une série importante de scènes tirées de l'enfance du Christ et distribuées en quatre zones superposées, où les images se suivent en frises continues. A dire vrai, aucun *martyrium* de Palestine ne conserve aujourd'hui de cycle d'images monumentales analogues, mais de nombreux petits objets d'usage religieux ou prophylactique ornés d'images d'origine paléstinienne offrent précisément des cycles de l'Enfance, et, au Sud et au Nord de la Terre Sainte, dans les

provinces ou l'imagerie paléstinienne pouvait rayonner le plus facilement, plusieurs sanctuaires montrent des cycles plus ou moins développés de scènes évangéliques analogues. Nous connaissons enfin un exemple de cette iconographie monumentale en Palestine même, au VI^e siècle, de pense aux mosaïques décrites par Choréas, qui décorent l'église Saint-Serge à Césarée, en Palestine, à deux cycles évangéliques dans les chapelles de l'abside à un autre dans l'arc triomphal de Deir-Abou-Hannia près d'Alexandrie, et enfin, à l'important groupe de peintures murales *rappadouras*, en commençant par Mayrodjan et Totaïe³. Les fresques de Cappadoce, sauf peut-être Mayrodjan, ne sont pas antérieures au IX^e siècle, mais leurs cycles d'images s'inspirent certainement d'œuvres pré-icônoclastes, dans le genre de celles qui se vident d'évoquer pour la Palestine et l'Égypte. Dans toutes ces peintures, les scènes du récit détaillé de l'Enfance se trouvent alignées, sans cadres-verts aux intermédiaires, tout au long de bandes horizontales qui, si elles sont multiples, partagent le mur d'images en plusieurs tranches superposées, comme à Sainte-Marie-Majeure. On ne saurait plus affirmer, comme autrefois, que cette ordonnance s'inspire des phylactères illustrés, ni que son origine soit nécessairement orientale ; mais dans le cas des cycles monumentaux de l'Enfance, qui dans les peintures archaïques forment un groupe homogène, il est permis de supposer une origine commune à tous les monuments qui l'adoptent et de fixer son prototype supposé dans un sanctuaire de Palestine. Et qui dit sanctuaire de Terre Sainte pense aux églises commémoratives des lieux saints, qui exercèrent une influence culturelle et artistique à travers le monde chrétien.

C'est ainsi que l'emplacement et l'ordonnance des scènes de l'Enfance, à Sainte-Marie-Majeure, peuvent être invoqués pour nous donner une idée des cycles du même genre qui décoraient les *martyria* paléstiens. Et il est même permis, comme autrefois, d'imaginer des groupes d'images analogues, mais consacrées au cycle des Miracles, fixées eux aussi sur le sanctuaire de l'Enfance, auprès de l'abside, et présentées en frises de scènes à une ou plusieurs rangées. Un médaillon en frises de scènes à Adana, qui offre sur un côté un cycle de l'Enfance du type paléstinien distribué sur plusieurs frises superposées, développe au revers une série de Miracles

1. GRABAR, *L'empereur*, p. 221 et s.

2. *Edificia etiam intra palæstina* à l'âge évangélique introduits dans les scènes du Nouveau Testament : v. t. I, p. 271 et s.

3. Sur tous ces cycles de l'Enfance, v. chap. VI.

DOI: 10.1002/eqe.1207

iconographiquement, celle d'une prison où plusieurs ont pu se représenter immolés à une violence divine, et peut-être d'ailleurs du folle plaisir de décrire la fureur humaine, d'observer les souffrances, d'écouter, sans être puni, les lamentations qui accompagnent les images d'un être de misère, d'angoisse, d'effroi, tout domine l'œuvre, l'émotion religieuse. C'est d'ailleurs le même thème qui se retrouve au premier chapitre de l'Évangile, où le religieux des ténements, dans son silence, interprète, au-delà de lui, que l'humanité des souffrants du monde, par les représentations de Dieu en images ou, au contraire, par l'absence d'images, exprime d'une façon immédiate, et seule, par la parole, les images bibliques et évangéliques, souvent par la représentation des théophanies.

Dans l'absence de monuments monumentaux, d'ouvrages
avec les *marjari* antiques des saints laïcs, l'art s'efforce
de les étudier à l'intérieur des reproductions qui appartiennent
à tout d'abord aux « *bédouins* » acquiescents des musulmans
tantôt par d'autres objets qui, limités à leur portée
orthodoxe, s'apparentent. Néanmoins, ces « *bédouins* »
qui sont censés eux-mêmes porter en eux une parcelle de la
puissance divine les émeutes et les émeutes, mais qui restent
monumentaux en dehors de la Palestine, mais qui restent
indirectement l'art des *marjari* des Lieux Saints.

Dans la partie inférieure de ces monuments figurant les empereurs de Mésopotamie et de Babylone (cf. ci-dessus), l'ensemble apparaît à l'Orient et au grand majorité de Palestine renfermant de l'Église sainte provenant des sanctuaires des lieux saints. Quelques engoules sous forme de médailles (plaque rectangulaire) au même groupe. Ils sont de la même origine et ont les mêmes images, en réponse à une gravure. Le thème de ces représentations n'est que plus varié sur les empereurs, mais il est évident que ces ont dû seulement au hasard des trouvailles. On remarquera tout d'abord, sur toute l'étendue du sujet, d'objets à images, la liberté des inscriptions qui sont souvent accompagnées des légendes des légendes se rapportant à l'évaluation que contiennent l'ensemble, soit à l'image qui la

[illegible]

grecs. Les premières, qui indiquent l'origine de l'huile renfermée dans le flacon, sont curieuses en ce qu'elles ne tiennent pas toujours compte de l'usage. Il vaudrait mieux dire que l'usage de tel événement ne signifie pas nécessairement la présence dans l'ampoule de l'huile prise dans le sanctuaire précis qui commémore le même événement. Ainsi, par exemple, on lit ΕΛΕΩΝ (var. ΕΛΑΙΟΝ) ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ ΧΡΙΣΤΟΥ ΤΟΤΩΝ autour d'une image de l'Adoration des Mages et des Bergers (pl. LXI, 4), c'est-à-dire d'une reproduction de la mosaïque supposée de la basilique de Bethléem, tandis que l'huile de l'Arbre de Vie, nommée par la légende, devrait provenir du Golgotha. Sur d'autres exemplaires, la même composition iconographique est accompagnée de l'inscription : ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ ΧΡΙΣΤΟΥ ΤΟΤΩΝ. Il faut croire, par conséquent, que ces expressions étaient interchangeables ou bien, plutôt, ce sont les images qui étaient, du point de vue religieux, la représentation de l'Adoration des Mages et des Bergers pouvant évoquer indifféremment l'un ou l'autre des lieux saints du Christ (Bethléem et Golgotha) auquel on aurait puisé l'huile sacrée pour telle ampoule. D'ailleurs, les quatre derniers mots qui ressemblent, stéréotypés, dans ces légendes, semblent évoquer la collectivité des lieux saints considérés comme un ensemble. C'est en quelque sorte tous les lieux commémorés par les sanctuaires de Palestine que, par métaphore, vient représenter la composition de l'Adoration des Mages et des Bergers.

Mais si, dans ce premier groupe d'ampoules, les légendes changent tandis que l'image reste la même, il y a un plus grand nombre d'enkylia ou l'inscription, au contraire, reste identique tandis que les thèmes iconographiques varient. Cette légende constante, c'est ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. Elle se profile sur le ciel, sous l'étoile de Bethléem, ou bien elle court le long d'une bande spéciale au-dessus de la tête ou sous les pieds de la Vierge avec l'Enfant, dans les Adorations des Mages et des Bergers (pl. LXI, 4). Ou bien elle encadre une figuration de la Vierge portant l'Enfant et entourée par deux anges (pl. LXI, 5), ou bien encore elle entoure une Ascension¹, tandis que, sur une ampoule, où

¹ Gaster, *op. cit.*, p. 432, 9; 434, 1; 2, 4, 5, 6, 8, 435, 1.
² *Ibid.*, p. 430, 5.
³ *Ibid.*, p. 433, 7, 8, 434, 1; 436, 1.

elle est complète (pl. LXI, 1), et sur un médaillon, où on la trouve réduite au mot ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, elle se lit autour du de part et d'autre du Christ sur la croix, dans le Crucifiement. Autrement dit, dans toutes ces ampoules on ne veut relever qu'une chose, et cette chose leur est commune, quel que soit l'événement historique qu'on rappelle. Dieu est avec nous. Ce qui importe au propriétaire de l'ampoule, c'est de s'assurer par elle la présence constante de la benédiction divine. L'iconographie se faisait l'écho de cette fonction de l'enkylia, la marque de l'une des images qui était la langue iconographique, signalant que Dieu est avec nous. Ce qui revient à dire que toutes ces représentations pouvaient passer pour des images de théophanies du lieu sacré, *parousia* de Dieu parmi les hommes.

Il suffit d'ailleurs de voir ces figures pour constater que cette idée y est mise en évidence, autant qu'elle permet de le sujet historique et en conformité avec les thèmes iconographiques de l'époque. Ainsi dans toutes les images, Dieu est présent sous les traits du Christ. C'est lui naturellement qui est le personnage principal de ces scènes, de sorte que, dans les Adorations par les Mages et les Bergers et dans les Adorations par les Anges, la Vierge tenant qui encadre le thème de la composition ne doit cette place d'honneur qu'à ce qu'elle présente à l'adoration des mages et des bergers ou à celle des anges l'enfant divin par le naissance. Mais Dieu s'est manifesté sur terre. Marie, qui le tient en ses bras, se tient droit devant elle, et semble même le soutenir légèrement pour que ceux qui approchent — et le saint après les anges, les mages et les bergers, tous les fidèles — puissent rendre

¹ Schellwag, dans *Die Zeit*, 2, 1896, p. 187-188. Autres images apocryphes : 1° médaillon grec de Constantinople, avec l'Ascension des Mages, revers : invocation magique, autour de la Vierge et de l'Enfant, ΧΡΙΣΤΟΣ ΝΙΚΑ C[O]I. 2° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 3° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 4° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 5° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 6° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 7° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 8° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 9° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 10° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 11° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 12° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 13° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 14° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 15° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 16° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 17° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 18° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 19° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 20° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 21° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 22° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 23° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 24° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 25° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 26° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 27° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 28° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 29° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 30° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 31° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 32° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 33° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 34° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 35° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 36° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 37° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 38° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 39° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 40° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 41° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 42° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 43° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 44° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 45° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 46° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 47° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 48° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 49° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 50° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 51° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 52° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 53° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 54° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 55° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 56° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 57° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 58° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 59° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 60° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 61° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 62° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 63° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 64° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 65° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 66° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 67° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 68° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 69° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 70° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 71° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 72° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 73° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 74° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 75° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 76° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 77° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 78° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 79° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 80° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 81° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 82° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 83° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 84° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 85° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 86° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 87° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 88° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 89° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 90° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 91° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 92° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 93° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 94° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 95° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 96° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 97° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 98° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 99° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ. 100° ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜΩΝ Ο ΘΕΟΣ.

² Cf. Perrenon, *op. cit.*, p. 101, 1, le nom de Dieu, Emmanuel est fréquent sur les amulettes et inscriptions apocryphes, juives et chrétiennes, mais que, par lui-même, il atteste la présence de Dieu et non de sa puissance, dans l'objet donné.

l'ascension de Christ, dans les Ascensions des ampoules palestiniennes, s'expriment pas une simple agitation due à l'élan, mais une véritable ascension de Jésus. Pour le papier, conformément à Luc 24, 50, de adorer Jésus et font ainsi la même geste que les mages et les bergers devant le Christ enfant; beaucoup regardent le ciel, en suivant Actes 1, 11, et, dans le ciel, la vision du Christ en gloire qui, ainsi que toute vision divine (d'après la tradition des théophanies et parousies), les remplit d'un effroi sacré et provoque des mouvements des bras levés et tendus, qui ne sont en réalité que des gestes d'adoration, probablement accompagnés d'acclamations. Le vent de leurs attitudes nous apparaît le mieux, d'une part, dans le geste d'orante prêts invariablement à la Vierge qui, à la suite d'une interprétation arbitraire des Actes 1, 11, assiste régulièrement au moment de l'Ascension; Marie y adore le Christ; et, d'autre part, dans les attitudes des apôtres, qu'on peut observer sur une fresque du VII^e ou VIII^e siècle à Bessut (pl. LVI, 2) : « si mouvements que les saints personnages n'ont pas une agitation déréglée, tandis que leurs yeux grand ouverts et dirigés vers le Christ, leurs deux bras tendus en avant nous montrent des fidèles qui, fixés du regard, en tendant les mains vers elle une vision sacramentelle de Dieu, une théophanie. Dans une scène analogue, toujours à Bessut, certains apôtres plient un genou autre mouvement de l'adoration (pl. LIV, 2-3). »

Ces apôtres, ainsi que la Vierge et comme les mages et les bergers dans l'adoration, ont évidemment un rôle religieux précis à remplir, dans ces images, en tant que témoins de la vision de Dieu, et, à se tenir chefs de file de tous les fidèles qui, dans une église, se placent devant l'image divine. Aussi à Bessut, dans cette même chapelle et dans d'autres semblables que nous examinerons plus loin, d'autres personnages, des saints locaux, se joindront aux apôtres pour adorer Dieu réelle (pl. LIV, 2). Mais, sur les Ascensions des ampoules, la partie essentielle de l'image est certainement celle qui figure Emmanuel, la vision du Christ en gloire. Et il est évident que cette vision si elle fait allusion au Christ s'élevant au ciel, ne se borne point à illustrer les passages de l'évangile qui parlent de son ascension proprement dite, mais proclame

d'une allusion contenue dans les Actes, montrant le Seigneur tel qu'il réapparaît lors de sa nouvelle parousie, et, par conséquent, en primeur triomphateur relevant au milieu d'un disque de « gloire ». Quant aux anges le tout premier nous fait image christique. Les iconographes se réfèrent à deux motifs évangéliques sur l'Ascension qui, dans certains répliques de l'iconographie des ampoules, par exemple sur une miniature copte de l'évangile de Babylas sur une ampoule de Bessut (pl. LIV, 2-3), qui souvent les icones palestiniennes, ne n'hésitent pas à encadrer la figure du Christ, trônant sur des représentations du ciel, des abîmes, des personifications du soleil et de la lune, qui se rapportent aux visions prophétiques, et même d'anges visionnaires de couronnes qu'ils doivent puiser à la vision eschatologique de Marc XIII, 24-27 (anges qui seront secourus aux quatre vents pour rassembler les élus).

D'image à image dans le style iconique de l'Ascension, de type palestinien, les détails de la vision changent. Mais la volonté de figurer Dieu présent ou imminent, sous les traits d'une vision eschatologique, est constante partout; on représente la théophanie finale qui annonce le jugement de Dieu pour l'éternité. Or, cette représentation, qui s'élève d'ailleurs dans un groupe de visions analogues que nous étudierons plus loin, se sert de formules iconographiques de l'ari triomphant au même titre que les images des Adorations, des Mages et Bergers, et même de formules presque toujours identiques : prince trônant, pleins d'anges, prince qui s'élève triomphalement, anges portant la *laktaria* (couronne de Babylas), char triomphant (Babylas et Bessut). A côté d'eux, les figures astrales, avaient également pu être dans l'œuvre principale, comme images de l'orientation du monde par le Seigneur.

1. PRINCE et TYLES, t. 1, II, 89 (pour les figures de l'Ascension, cf. aussi les figures de l'Ascension, t. 1, II, 89, p. 111, p. 112, p. 113, p. 114, p. 115, p. 116, p. 117, p. 118, p. 119, p. 120, p. 121, p. 122, p. 123, p. 124, p. 125, p. 126, p. 127, p. 128, p. 129, p. 130, p. 131, p. 132, p. 133, p. 134, p. 135, p. 136, p. 137, p. 138, p. 139, p. 140, p. 141, p. 142, p. 143, p. 144, p. 145, p. 146, p. 147, p. 148, p. 149, p. 150, p. 151, p. 152, p. 153, p. 154, p. 155, p. 156, p. 157, p. 158, p. 159, p. 160, p. 161, p. 162, p. 163, p. 164, p. 165, p. 166, p. 167, p. 168, p. 169, p. 170, p. 171, p. 172, p. 173, p. 174, p. 175, p. 176, p. 177, p. 178, p. 179, p. 180, p. 181, p. 182, p. 183, p. 184, p. 185, p. 186, p. 187, p. 188, p. 189, p. 190, p. 191, p. 192, p. 193, p. 194, p. 195, p. 196, p. 197, p. 198, p. 199, p. 200, p. 201, p. 202, p. 203, p. 204, p. 205, p. 206, p. 207, p. 208, p. 209, p. 210, p. 211, p. 212, p. 213, p. 214, p. 215, p. 216, p. 217, p. 218, p. 219, p. 220, p. 221, p. 222, p. 223, p. 224, p. 225, p. 226, p. 227, p. 228, p. 229, p. 230, p. 231, p. 232, p. 233, p. 234, p. 235, p. 236, p. 237, p. 238, p. 239, p. 240, p. 241, p. 242, p. 243, p. 244, p. 245, p. 246, p. 247, p. 248, p. 249, p. 250, p. 251, p. 252, p. 253, p. 254, p. 255, p. 256, p. 257, p. 258, p. 259, p. 260, p. 261, p. 262, p. 263, p. 264, p. 265, p. 266, p. 267, p. 268, p. 269, p. 270, p. 271, p. 272, p. 273, p. 274, p. 275, p. 276, p. 277, p. 278, p. 279, p. 280, p. 281, p. 282, p. 283, p. 284, p. 285, p. 286, p. 287, p. 288, p. 289, p. 290, p. 291, p. 292, p. 293, p. 294, p. 295, p. 296, p. 297, p. 298, p. 299, p. 300, p. 301, p. 302, p. 303, p. 304, p. 305, p. 306, p. 307, p. 308, p. 309, p. 310, p. 311, p. 312, p. 313, p. 314, p. 315, p. 316, p. 317, p. 318, p. 319, p. 320, p. 321, p. 322, p. 323, p. 324, p. 325, p. 326, p. 327, p. 328, p. 329, p. 330, p. 331, p. 332, p. 333, p. 334, p. 335, p. 336, p. 337, p. 338, p. 339, p. 340, p. 341, p. 342, p. 343, p. 344, p. 345, p. 346, p. 347, p. 348, p. 349, p. 350, p. 351, p. 352, p. 353, p. 354, p. 355, p. 356, p. 357, p. 358, p. 359, p. 360, p. 361, p. 362, p. 363, p. 364, p. 365, p. 366, p. 367, p. 368, p. 369, p. 370, p. 371, p. 372, p. 373, p. 374, p. 375, p. 376, p. 377, p. 378, p. 379, p. 380, p. 381, p. 382, p. 383, p. 384, p. 385, p. 386, p. 387, p. 388, p. 389, p. 390, p. 391, p. 392, p. 393, p. 394, p. 395, p. 396, p. 397, p. 398, p. 399, p. 400, p. 401, p. 402, p. 403, p. 404, p. 405, p. 406, p. 407, p. 408, p. 409, p. 410, p. 411, p. 412, p. 413, p. 414, p. 415, p. 416, p. 417, p. 418, p. 419, p. 420, p. 421, p. 422, p. 423, p. 424, p. 425, p. 426, p. 427, p. 428, p. 429, p. 430, p. 431, p. 432, p. 433, p. 434, p. 435, p. 436, p. 437, p. 438, p. 439, p. 440, p. 441, p. 442, p. 443, p. 444, p. 445, p. 446, p. 447, p. 448, p. 449, p. 450, p. 451, p. 452, p. 453, p. 454, p. 455, p. 456, p. 457, p. 458, p. 459, p. 460, p. 461, p. 462, p. 463, p. 464, p. 465, p. 466, p. 467, p. 468, p. 469, p. 470, p. 471, p. 472, p. 473, p. 474, p. 475, p. 476, p. 477, p. 478, p. 479, p. 480, p. 481, p. 482, p. 483, p. 484, p. 485, p. 486, p. 487, p. 488, p. 489, p. 490, p. 491, p. 492, p. 493, p. 494, p. 495, p. 496, p. 497, p. 498, p. 499, p. 500, p. 501, p. 502, p. 503, p. 504, p. 505, p. 506, p. 507, p. 508, p. 509, p. 510, p. 511, p. 512, p. 513, p. 514, p. 515, p. 516, p. 517, p. 518, p. 519, p. 520, p. 521, p. 522, p. 523, p. 524, p. 525, p. 526, p. 527, p. 528, p. 529, p. 530, p. 531, p. 532, p. 533, p. 534, p. 535, p. 536, p. 537, p. 538, p. 539, p. 540, p. 541, p. 542, p. 543, p. 544, p. 545, p. 546, p. 547, p. 548, p. 549, p. 550, p. 551, p. 552, p. 553, p. 554, p. 555, p. 556, p. 557, p. 558, p. 559, p. 560, p. 561, p. 562, p. 563, p. 564, p. 565, p. 566, p. 567, p. 568, p. 569, p. 570, p. 571, p. 572, p. 573, p. 574, p. 575, p. 576, p. 577, p. 578, p. 579, p. 580, p. 581, p. 582, p. 583, p. 584, p. 585, p. 586, p. 587, p. 588, p. 589, p. 590, p. 591, p. 592, p. 593, p. 594, p. 595, p. 596, p. 597, p. 598, p. 599, p. 600, p. 601, p. 602, p. 603, p. 604, p. 605, p. 606, p. 607, p. 608, p. 609, p. 610, p. 611, p. 612, p. 613, p. 614, p. 615, p. 616, p. 617, p. 618, p. 619, p. 620, p. 621, p. 622, p. 623, p. 624, p. 625, p. 626, p. 627, p. 628, p. 629, p. 630, p. 631, p. 632, p. 633, p. 634, p. 635, p. 636, p. 637, p. 638, p. 639, p. 640, p. 641, p. 642, p. 643, p. 644, p. 645, p. 646, p. 647, p. 648, p. 649, p. 650, p. 651, p. 652, p. 653, p. 654, p. 655, p. 656, p. 657, p. 658, p. 659, p. 660, p. 661, p. 662, p. 663, p. 664, p. 665, p. 666, p. 667, p. 668, p. 669, p. 670, p. 671, p. 672, p. 673, p. 674, p. 675, p. 676, p. 677, p. 678, p. 679, p. 680, p. 681, p. 682, p. 683, p. 684, p. 685, p. 686, p. 687, p. 688, p. 689, p. 690, p. 691, p. 692, p. 693, p. 694, p. 695, p. 696, p. 697, p. 698, p. 699, p. 700, p. 701, p. 702, p. 703, p. 704, p. 705, p. 706, p. 707, p. 708, p. 709, p. 710, p. 711, p. 712, p. 713, p. 714, p. 715, p. 716, p. 717, p. 718, p. 719, p. 720, p. 721, p. 722, p. 723, p. 724, p. 725, p. 726, p. 727, p. 728, p. 729, p. 730, p. 731, p. 732, p. 733, p. 734, p. 735, p. 736, p. 737, p. 738, p. 739, p. 740, p. 741, p. 742, p. 743, p. 744, p. 745, p. 746, p. 747, p. 748, p. 749, p. 750, p. 751, p. 752, p. 753, p. 754, p. 755, p. 756, p. 757, p. 758, p. 759, p. 760, p. 761, p. 762, p. 763, p. 764, p. 765, p. 766, p. 767, p. 768, p. 769, p. 770, p. 771, p. 772, p. 773, p. 774, p. 775, p. 776, p. 777, p. 778, p. 779, p. 780, p. 781, p. 782, p. 783, p. 784, p. 785, p. 786, p. 787, p. 788, p. 789, p. 790, p. 791, p. 792, p. 793, p. 794, p. 795, p. 796, p. 797, p. 798, p. 799, p. 800, p. 801, p. 802, p. 803, p. 804, p. 805, p. 806, p. 807, p. 808, p. 809, p. 810, p. 811, p. 812, p. 813, p. 814, p. 815, p. 816, p. 817, p. 818, p. 819, p. 820, p. 821, p. 822, p. 823, p. 824, p. 825, p. 826, p. 827, p. 828, p. 829, p. 830, p. 831, p. 832, p. 833, p. 834, p. 835, p. 836, p. 837, p. 838, p. 839, p. 840, p. 841, p. 842, p. 843, p. 844, p. 845, p. 846, p. 847, p. 848, p. 849, p. 850, p. 851, p. 852, p. 853, p. 854, p. 855, p. 856, p. 857, p. 858, p. 859, p. 860, p. 861, p. 862, p. 863, p. 864, p. 865, p. 866, p. 867, p. 868, p. 869, p. 870, p. 871, p. 872, p. 873, p. 874, p. 875, p. 876, p. 877, p. 878, p. 879, p. 880, p. 881, p. 882, p. 883, p. 884, p. 885, p. 886, p. 887, p. 888, p. 889, p. 890, p. 891, p. 892, p. 893, p. 894, p. 895, p. 896, p. 897, p. 898, p. 899, p. 900, p. 901, p. 902, p. 903, p. 904, p. 905, p. 906, p. 907, p. 908, p. 909, p. 910, p. 911, p. 912, p. 913, p. 914, p. 915, p. 916, p. 917, p. 918, p. 919, p. 920, p. 921, p. 922, p. 923, p. 924, p. 925, p. 926, p. 927, p. 928, p. 929, p. 930, p. 931, p. 932, p. 933, p. 934, p. 935, p. 936, p. 937, p. 938, p. 939, p. 940, p. 941, p. 942, p. 943, p. 944, p. 945, p. 946, p. 947, p. 948, p. 949, p. 950, p. 951, p. 952, p. 953, p. 954, p. 955, p. 956, p. 957, p. 958, p. 959, p. 960, p. 961, p. 962, p. 963, p. 964, p. 965, p. 966, p. 967, p. 968, p. 969, p. 970, p. 971, p. 972, p. 973, p. 974, p. 975, p. 976, p. 977, p. 978, p. 979, p. 980, p. 981, p. 982, p. 983, p. 984, p. 985, p. 986, p. 987, p. 988, p. 989, p. 990, p. 991, p. 992, p. 993, p. 994, p. 995, p. 996, p. 997, p. 998, p. 999, p. 1000, p. 1001, p. 1002, p. 1003, p. 1004, p. 1005, p. 1006, p. 1007, p. 1008, p. 1009, p. 1010, p. 1011, p. 1012, p. 1013, p. 1014, p. 1015, p. 1016, p. 1017, p. 1018, p. 1019, p. 1020, p. 1021, p. 1022, p. 1023, p. 1024, p. 1025, p. 1026, p. 1027, p. 1028, p. 1029, p. 1030, p. 1031, p. 1032, p. 1033, p. 1034, p. 1035, p. 1036, p. 1037, p. 1038, p. 1039, p. 1040, p. 1041, p. 1042, p. 1043, p. 1044, p. 1045, p. 1046, p. 1047, p. 1048, p. 1049, p. 1050, p. 1051, p. 1052, p. 1053, p. 1054, p. 1055, p. 1056, p. 1057, p. 1058, p. 1059, p. 1060, p. 1061, p. 1062, p. 1063, p. 1064, p. 1065, p. 1066, p. 1067, p. 1068, p. 1069, p. 1070, p. 1071, p. 1072, p. 1073, p. 1074, p. 1075, p. 1076, p. 1077, p. 1078, p. 1079, p. 1080, p. 1081, p. 1082, p. 1083, p. 1084, p. 1085, p. 1086, p. 1087, p. 1088, p. 1089, p. 1090, p. 1091, p. 1092, p. 1093, p. 1094, p. 1095, p. 1096, p. 1097, p. 1098, p. 1099, p. 1100, p. 1101, p. 1102, p. 1103, p. 1104, p. 1105, p. 1106, p. 1107, p. 1108, p. 1109, p. 1110, p. 1111, p. 1112, p. 1113, p. 1114, p. 1115, p. 1116, p. 1117, p. 1118, p. 1119, p. 1120, p. 1121, p. 1122, p. 1123, p. 1124, p. 1125, p. 1126, p. 1127, p. 1128, p. 1129, p. 1130, p. 1131, p. 1132, p. 1133, p. 1134, p. 1135, p. 1136, p. 1137, p. 1138, p. 1139, p. 1140, p. 1141, p. 1142, p. 1143, p. 1144, p. 1145, p. 1146, p. 1147, p. 1148, p. 1149, p. 1150, p. 1151, p. 1152, p. 1153, p. 1154, p. 1155, p. 1156, p. 1157, p. 1158, p. 1159, p. 1160, p. 1161, p. 1162, p. 1163, p. 1164, p. 1165, p. 1166, p. 1167, p. 1168, p. 1169, p. 1170, p. 1171, p. 1172, p. 1173, p. 1174, p. 1175, p. 1176, p. 1177, p. 1178, p. 1179, p. 1180, p. 1181, p. 1182, p. 1183, p. 1184, p. 1185, p. 1186, p. 1187, p. 1188, p. 1189, p. 1190, p. 1191, p. 1192, p. 1193, p. 1194, p. 1195, p. 1196, p. 1197, p. 1198, p. 1199, p. 1200, p. 1201, p. 1202, p. 1203, p. 1204, p. 1205, p. 1206, p. 1207, p. 1208, p. 1209, p. 1210, p. 1211, p. 1212, p. 1213, p. 1214, p. 1215, p. 1216, p. 1217, p. 1218, p. 1219, p. 1220, p. 1221, p. 1222, p. 1223, p. 1224, p. 1225, p. 1226, p. 1227, p. 1228, p. 1229, p. 1230, p. 1231, p. 1232, p. 1233, p. 1234, p. 1235, p. 1236, p. 1237, p. 1238, p. 1239, p. 1240, p. 1241, p. 1242, p. 1243, p. 1244, p. 1245, p. 1246, p. 1247, p. 1248, p. 1249, p. 1250, p. 1251, p. 1252, p. 1253, p. 1254, p. 1255, p. 1256, p. 1257, p. 1258, p. 1259, p. 1260, p. 1261, p. 1262, p. 1263, p. 1264, p. 1265, p. 1266, p. 1267, p. 1268, p. 1269, p. 1270, p. 1271, p. 1272, p. 1273, p. 1274, p. 1275, p. 1276, p. 1277, p. 1278, p. 1279, p. 1280, p. 1281, p. 1282, p. 1283, p. 1284, p. 1285, p. 1286, p. 1287, p. 1288, p. 1289, p. 1290, p. 1291, p. 1292, p. 1293, p. 1294, p. 1295, p. 1296, p. 1297, p. 1298, p. 1299, p. 1300, p. 1301, p. 1302, p. 1303, p. 1304, p. 1305, p. 1306, p. 1307, p. 1308, p. 1309, p. 1310, p. 1311, p. 1312, p. 1313, p. 1314, p. 1315, p. 1316, p. 1317, p. 1318, p. 1319, p. 1320, p. 1321, p. 1322, p. 1323, p. 1324, p. 1325, p. 1326, p. 1327, p. 1328, p. 1329, p. 1330, p. 1331, p. 1332, p. 1333, p. 1334, p. 1335, p. 1336, p. 1337, p. 1338, p. 1339, p. 1340, p. 1341, p. 1342, p. 1343, p. 1344, p. 1345, p. 1346, p. 1347, p. 1348, p. 1349, p. 1350, p. 1351, p. 1352, p. 1353, p. 1354, p. 1355, p. 1356, p. 1357, p. 1358, p. 1359, p. 1360, p. 1361, p. 1362, p. 1363, p. 1364, p. 1365, p. 1366, p. 1367, p. 1368, p. 1369, p. 1370, p. 1371, p. 1372, p. 1373, p. 1374, p. 1375, p. 1376, p. 1377, p. 1378, p. 1379, p. 1380, p. 1381, p. 1382, p. 1383, p. 1384, p. 1385, p. 1386, p. 1387, p. 1388, p. 1389, p. 1390, p. 1391, p. 1392, p. 1393, p. 1394, p. 1395, p. 1396, p. 1397, p. 1398, p. 1399, p. 1400, p. 1401, p. 1402, p. 1403, p. 1404, p. 1405, p. 1406, p. 1407, p. 1408, p. 1409, p. 1410, p. 1411, p. 1412, p. 1413, p. 1414, p. 1415, p. 1416, p. 1417, p. 1418, p. 1419, p. 1420, p. 1421, p. 1422, p. 1423, p. 1424, p. 1425, p. 1426, p. 1427, p. 1428, p. 1429, p. 1430, p. 1431, p. 1432, p. 1433, p. 1434, p. 1435, p. 1436, p. 1437, p. 1438, p. 1439, p. 1440, p. 1441, p. 1442, p. 1443, p. 1444, p. 1445, p. 1446, p. 1447, p. 1448, p. 1449, p. 1450, p. 1451, p. 1452, p. 1453, p. 1454, p. 1455, p. 1456, p. 1457, p. 1458, p. 1459, p. 1460, p. 1461, p. 1462, p. 1463, p. 1464, p. 1465, p. 1466, p. 1467, p. 1468, p. 1469, p. 1470, p. 1471, p. 1472, p. 1473, p. 1474, p. 1475, p. 1476, p. 1477, p. 1478, p. 1479, p. 1480, p. 1481, p. 1482, p. 1483, p. 1484, p. 1485, p. 1486, p. 1487, p. 1488, p. 1489, p. 1490, p. 1491, p. 1492, p. 1493, p. 1494, p. 1495, p. 1496, p. 1497, p. 1498, p. 1499, p. 1500, p. 1501, p. 1502, p. 1503, p. 1504, p. 1505, p. 1506, p. 1507, p. 1508, p. 1509, p. 1510, p. 1511, p. 1512, p. 1513, p. 1514, p. 1515, p. 1516, p. 1517, p. 1518, p. 1519, p. 1520, p. 1521, p. 1522, p. 1523, p. 1524, p. 1525, p. 1526, p. 1527, p. 1528, p. 1529, p. 1530, p. 1531, p. 1532, p. 1533, p. 1534, p. 1535, p. 1536, p. 1537, p. 1538, p. 1539, p. 1540, p. 1541, p. 1542, p. 1543, p. 1544, p. 1545, p. 1546, p. 1547, p. 1548, p. 1549, p. 1550, p. 1551, p. 1552, p. 1553, p. 1554, p. 1555, p. 1556, p. 1557, p. 1558, p. 1559, p. 1560, p. 1561, p. 1562, p. 1563, p. 1564, p. 1565, p. 1566, p. 1567, p. 1568, p. 1569, p. 1570, p. 1571, p. 1572, p. 1573, p. 1574, p. 1575, p. 1576, p. 1577, p. 1578, p. 1579, p. 1580, p. 1581, p. 1582, p. 1583, p. 1584, p. 1585, p. 1586, p. 15

Deux autres images du cycle des ampoules que nous trouvons inspirées par des peintures murales des *martyria* des lieux saints, jouissent d'une popularité plus grande que les autres. Toutes deux figurent Emmanuel-Deus *prolesens*, c'est-à-dire des théophanies, et leur iconographie s'inspire de l'art primitif triomphal.

Dans le même cycle palestinien, la Nativité et le Baptême rappellent deux autres épisodes théophaniques : la naissance de l'enfant divin et le moment de la consécration de Jésus pour son ministère. Ce sont, ensuite, deux autres événements qui, liés à l'enfance du Christ, se trouvent réunis comme des jumeaux dans la tradition iconographique palestinienne, bien que leur importance religieuse inégale ne semblât pas les destiner à être mis sur le même plan : l'Annonciation et la Visitation, dont déjà les ampoules font deux scènes symétriques (pl. LXII, 2 et 3). Plutôt énigmatique, si l'on pense à tant d'autres épisodes qui furent omis dans ces cycles, le choix de la Visitation aux côtés de l'Annonciation s'explique, à mon avis, si l'on met tout ce cycle sous le signe des théophanies. Annonciation, ou moment de l'incarnation du Logos divin ; Visitation, ou la divinité du futur enfant de Marie reconnue par Elisabeth et par l'enfant qu'elle même porte dans ses entrailles.

Sur l'un des exemplaires les plus anciens de ce cycle palestinien, le médaillon d'Adam¹, la légende reproduit le début du discours que l'archange adresse à Marie et s'arrête aux mots : « le Seigneur est avec (vous) »². La coïncidence avec la légende habituelle des images des ampoules : « Emmanuel, Dieu avec nous »³ est frappante et probablement significative. Elle vient confirmer que toutes ces images d'événements évangéliques offraient une démonstration de la présence de Dieu parmi les hommes, l'Annonciation notamment apportait le premier témoignage sur la naissance imminente du « Fils du Très Haut » (suite des paroles de l'archange).

1. Reproduit par HERRMANN, *Idole sur Mönchenkuppe d. Katerberg*, 1906. Sur les origines de l'iconographie de l'Ascension, v. aussi GUMPERT, *Et. Sup.*, p. 35 et 46.

2. *Palimpsestus*, 14. TYLER, *l. c.*, II, fig. 73.

3. *Trapaia Kalitragia*, l'inscription s'arrête aux mots : ΟΚΥΡΙΟC ΜΕΤΑ το λαοντα. Voir le COY (Luc, I, 28). Si cette lecture était juste, on pourrait se demander si l'Annonciation n'était pas volontaire, pour permettre au lecteur de compléter le phrase en y mettant par ex. son nom. SIKAVITZKI, *Byz. Studien*, I, p. 161, 16. — ΜΕΤΑ COY. La pl. XI de son ouvrage ne permet pas de vérifier la lecture de l'inscription.

Luc, I, 35), qui occupera éternellement le trône de David (cf. Luc, I, 35). Faute de place supplémentaire, l'image de l'Annonciation sur l'une des ampoules n'est accompagnée que du seul mot : ΧΕΡΕ! On remarquera que ce suffixe, s'il pouvait rappeler le passage qui le suit dans le texte des évangiles, convenait fort bien à une bénédiction.

Quant à la Visitation, ce n'est point le Magnificat de Marie, mais bien les paroles d'Elisabeth, au moment où elle rendait son salut à la Vierge, qui expliquent l'admission de cette image dans le cycle des théophanies. Les aires d'Elisabeth et de son enfant, à ce titre, est semblable à celle des images qui, je l'ai rappelés, sont représentées pour avoir vu les deux lieux dans l'enfant de Marie. Devant les images Elisabeth reconnaît en Jésus son « Seigneur » (Luc, I, 43). Mais, comme sa nativité dès son annonce. La Visitation offre ainsi comme un équivalent de l'Adoration des Mages et des Berges (est-ce par hasard que ces deux images ne figurent pas sur les mêmes monuments, du moins à l'époque antérieure), en montrant le premier écho, chez les hommes, de l'épiphanie annoncée à Marie. Considérée de ce point de vue, la Visitation est comme un complément à l'Annonciation (ou inversement) : car si l'annonce de l'Épiphanie ne se vérifie que par le mouvement d'Elisabeth, celui-ci est inexplicable sans l'annonce, étant donné que les deux épisodes se jouent avant la théophanie apparente). Quoique invisible, Dieu est déjà présent dans les entailles de Marie au moment de la Visitation. Aussi l'un des iconographes (ampoule de notre pl. LXII, 3) associe la Vierge et Elisabeth de deux croix issues sur des colonnes. Ainsi, avant pensée que ses motifs évoquaient les deux colonnes couronnées de Nazareth. Mais la scène ne se place de l'Annonciation à Nazareth. Mais la scène ne se place certainement pas à Nazareth. Et ces croix sur colonnes rappellent plutôt la fameuse croix fixe à l'endroit du baptême, dans le Jourdain, que certaines images de cette scène reproduisent jusqu'en plein moyen âge⁴. Or, cette croix du Jourdain marquait l'endroit que le Christ sanctifia à son contact, et l'iconographie, en la reproduisant, a voulu exprimer cette action mystérieuse du Sauveur sur les croix.

1. GARRIGOU, *l. c.*, pl. 403, p. 424, 1, 2, 4-7. Nouv. XV, 6. LXI, 1-7. LXII, 3.

2. AINAROV, *l. c.*, p. 181-182.

3. MILLER, *Iconographie de l'Évangile*, fig. 131, 132, 140-144.

du fleuve (et non pas expier, comme on l'a dit souvent, par goût « réaliste » un objet familier aux pèlerins de Terre Sainte). Or, la même divinité de Jésus était présente en Marie depuis la conception, et c'est lors de la Visitation qu'Élisabeth, inspirée par l'Esprit Saint, l'avait reconnue, la première. C'est là, pour moi, la raison d'être des deux colonnes avec croix qui encadrent Marie et Élisabeth sur l'ampoule centrale : le voulant une tradition religieuse antique (qu'on a baptisée « art » en marquant les colonnes de croix), le personnage sacré — divinité, héros ou monarque divinisé — apparaît fréquemment dans un entrecroisement, sous un arc ou au croisement, signes du passage de Dieu révélé sur terre, et de son action sur les êtres et les choses qu'il touche, les colonnes crucifères du Baptême et de la Visitation trouvent leur pendant dans les parois d'une prière importante de la liturgie grecque de l'Épiphanie : Μὲν καὶ ἡ Κόρη... Σὺ γὰρ, θεοὶ... ἡμεῖς καὶ οἱ ἄλλοι πάντες τῷ σώματι σου... Σὺ καὶ τὰ ἱερὰ πάντα ἡμεῖς καὶ οἱ ἄλλοι πάντες.

Voici, par conséquent, cinq scènes du cycle de l'Enfance et de la Jeunesse du Christ qui, prises isolément, se rattachent d'une façon immédiate au sujet général de la théophanie : dans l'ordre chronologique des événements, ce sont : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration par les Mages et les Bergers, le Baptême. Les ampoules n'en connaissent pas d'autres. Mais l'un des médaillons d'Adana ajoute à ce cycle la Fuite en Égypte. On y voit, placée bien au centre du médaillon, la Vierge sur un âne, son enfant sur les bras ; devant elle Joseph précédant la monture de Marie et, enfin, une personification de l'Égypte (ΕΓΥΠΤΟΣ), vers laquelle s'achemine Joseph, iconographiquement, je l'ai montré ailleurs¹, la scène suit trait pour trait le schéma de l'Adventus : le souverain fait son entrée triomphale dans une ville ; sa monture est précédée d'un génie de la Victoire (cf. Joseph) ;

1. Cité d'après Holsu, *Der Ursprung der Epiphaniensfeste*, dans *Gesammelte Aufsätze*, II, 1927, p. 126.

2. Avant de quitter le thème de la Visitation dans ces cycles palestiniens, notons que l'explication que nous proposons de sa signification religieuse pourrait justifier la présence de cette image sur tant de monuments antiques et médiévaux, toujours en connexion avec l'Annonciation. N'oublions pas qu'à l'époque de nos œuvres d'art, on ne connaît pas encore de Rite de la Visitation (en Occident, à partir du *scin* « siècle » seulement) et qu'un pèlerin en Terre Sainte lui signale de manière si de ruelle qui commémoreraient la venue de Marie à Élisabeth.

3. Gharra, *L'empereur*, p. 536.

à l'entrée de la ville, la personification accueille le prince. Or, l'Adventus n'est qu'un cas particulier de l'épiphanie ou de la théophanie du prince divinisé, et l'impression à l'iconographie de l'Adventus me paraît hors de doute. Pour qu'une transposition de ce genre ait pu se faire, il a fallu que l'épisode de la Fuite en Égypte offre la possibilité d'être interprété comme une révélation de Dieu en Jésus, au pays ou à l'étranger. Or, c'est précisément ce sens que les apocryphes prêtent à ce voyage en Égypte, en transformant la fuite en un processus triomphal du jeune souverain. C'est en s'inspirant d'un épisode particulier du même voyage, d'après les apocryphes, que le mosaïque de Sainte-Marie-Majeure créa son image de Jésus-Enfant reçu par le roi Aphrodite ; malgré la différence du moment illustré, les auteurs de cette mosaïque et du relief d'Adana, se laissèrent inspirer parallèlement par le thème de l'Adventus primitif et n'offrent que deux variantes iconographiques du même thème. Cette ressemblance me paraît décisive. Nous pouvons par conséquent, sans crainte d'erreur, rattacher cette sixième et dernière scène du cycle de l'Enfance, sur les eulogies, la Fuite en Égypte, à la série des sujets de l'iconographie paléstinienne rattachés à la représentation des théophanies.

Or, s'il en est ainsi, ce cycle dans son ensemble est un cycle de la Théophanie et de l'Épiphanie, et on devra sans doute en conclure que c'est pour mieux illustrer cette idée que les ampoules et les médaillons des pèlerins de Terre Sainte, ou certains objets apotropaïques, offrent un développement particulier du cycle de l'Enfance, tandis que d'autres, comme les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et de La Daurade, les fresques de Deir-Abou-Hennia et des chapelles de Baoult, les reliefs du médaillon d'Adana, etc., ne relèvent, dans l'Histoire Sainte, que le cycle de l'Enfance. Quelle

1. Les artistes s'inclinent au passage de l'Enfant, les reliefs tombent à ses pieds, le « roi Aphrodite » vient lui apporter sa soumission, etc.

2. Bruclet : *Antiquités Syriennes*, t. I, 1915, p. 240 et s. — Massignon : *Bibl. Zeit.*, 2, 1925, p. 187 et s. — El. 1927, p. 57. — Com. et Massignon : *Studia*, t. I, 1928, p. 127. — *Journal des Éruditions*, Paris, 1928, p. 125 et s. — P. 125 et s. — Paris, 1928, p. 125 et s. — Paris, 1928, p. 125 et s.

3. H. Woodcock, dans *The Art Bulletin*, 3, 1923, p. 80-104.

4. De Boeck, *Mosaïque de la Vierge de l'Égypte*, p. 1 et s. — Cf. aussi, dans *Bulletin de l'Institut de l'Égypte*, 1916, p. 109 (chapelle 50).

5. Uspensky, dans *Studia*, t. I, 1928, p. 127 et s. — Cf. aussi, dans *Journal des Éruditions*, 1928, p. 125 et s.

Sur les autres monuments palestiniens on trouve deux autres séries de scènes évangéliques. Les uns sont groupés autour du thème du début du cycle de l'Enfance, le baptême du Christ. Les autres sont quelquefois rattachés aux autres scènes évangéliques, mais ils ont une signification particulière. Les uns de la fin de la vie terrestre du Christ qui se trouvent sur les fresques palestiniennes (pl. XV, 9, LXI, 1-3, LXII, 24), sur les fresques apocryphes (les exorcismes, pl. XV, 3, 4), le retour au point du S. Sanctuarum du Lattin (pl. LXII, 1, 2) et d'autres œuvres d'une origine semblable ont pour but de joindre immédiatement au cycle de l'Enfance, par des monuments art-habiles de ce genre, d'introduire les scènes médiévales reproduisant ce cycle évangélique au 1^{er} et 2nd degré en la juxtaposition artistiquement, que les scènes extrêmes de la vie du Christ. Le groupe de la résurrection de la fin de sa vie comprend, sur les monuments, les scènes de tradition palestinienne, le Crucifiement, les saints Perceus au tombeau, l'Infernalité de Thomas, etc.

3. La *spécie boulangère*, ou les ensembles du type pain-d'âne du 1^{er} et du 2^e stade, comprend un maximum onze espèces (encore celle-ci qui n'est représentée en ce pays que plus de cent à la fois). Dans cette série, on trouve successivement : l'enfant et le chien de la Passion, tout. Enfin à Jérusalem, l'adulte. Les Femmes en Tumbao. Incrédulité de Thérèse, Anecdotes... La liste des monuments et les statistiques relatives à la composition de ce cycle des Jérusalem, dans *Mémoires Turcques*, t. 1, p. 301 et s.

2. Sur la juxtaposition de ces deux cycles, dans l'art de l'Islam chrétien
Nizier, *J. n. p. 16-18 V. infra* chap. VI, sur la persécution de cette tradition
dans l'art islam de tout moyen âge

Reste la dernière scène de cette œuvre. Le Crucifiement. Un Crucifiement qui, d'ailleurs n'en est pas un à proprement parler, puisque, sur les amplexes tout au moins à une époque tout près d'ici, ainsi que sur certains médaillons d'apothéose, on ne figure que la tête ou le buste du Christ nu et sans que croix, et non pas la figure entière de Jésus cloué sur la croix (pl. LXI, 1, 2; LXII, 3). Le procédé est aléatoire et ne saurait tromper personne : si à côté des deux barons, qui ont vu bien attachés à leurs croix, le Christ n'apparaît que dans la même attitude, la différence par contraste saute immédia-

1. Sur ext. radicule, v. suprad. 1 l. p. 257 et s.

Revenons maintenant au cycle palestinien et reconstituons d'abord une dernière scène historique qui prend place sur les ampoules et, ensuite, quelques autres compositions de la même origine. La même historique en question, représentée sur deux ampoules (à Monza et à Bobbio)¹, figure l'Incorréption de Thomas², comme on dira au moyen âge, mais qu'il convient ici de définir comme la théophanie aux apôtres après la résurrection du Christ, en présence de Thomas. La scène, qui pourrait reproduire une composition monumentale dans l'église du San où les pèlerins commémoraient cette apparition, est accompagnée d'une légende, qui justifie, croyons-nous, l'interprétation proposée : Ο ΚΥΡΙΟΙC ΜΟΥ ΚΑΙ Ο ΓΕΩC ΜΟΥ. Ce sont les paroles mêmes de l'apôtre qu'il prononce après avoir touché les plaies de Jésus. Mais ces mots offrent une affirmation éclatante de la divinité souveraine du Christ, et c'est ce qui relève l'importance des ampoules (au lieu d'insister sur la passion, comme on l'a généralement fait) : les représentations purement narratives de cette scène³. Nous sommes encore devant une image de théophanie.

Le hasard seul explique probablement l'absence, parmi les images des ampoules des lieux saints, de représentations de

personnage exilé dans la pose du crucifié (et non plus seulement le buste d'homme en croix). L'une de ces images, la palestinienne, a pu s'être déformée par l'usage, mais elle n'est pas déformée. Elle est une image d'homme en croix, et c'est ce qui est important. Elle est une image d'homme en croix, et c'est ce qui est important. Elle est une image d'homme en croix, et c'est ce qui est important.

C'est encore un motif de l'importance théophanique qu'il convient de relever sur l'ampoule (p. LXI, 2, où de part et d'autre des trois crucifiés on aperçoit, à gauche, un personnage vu de face et à droite un homme vu de profil). Ce sont deux figures, un personnage vu de face et à droite un homme vu de profil. Ce sont deux figures, un personnage vu de face et à droite un homme vu de profil.

1. GARNIER, l. cit. pl. 431, 8.

la Transfiguration. Les pèlerins visitaient bien le Mont-Thabor et les trois sanctuaires qu'on y avait élevés en souvenir des tentes que saint Pierre rêva de fixer, pour lui et ses compagnons, à l'endroit où la vision de Dieu lui fit vivre un moment de bonheur suprême. Aucune description de ces églises ne nous est parvenue, mais il est d'autant plus probable qu'une image monumentale y figurait la Transfiguration que l'unique exemple conservé d'une mosaïque érudite antique en Terre Sainte figure précisément cette scène (pl. XLII, 2). Je pense à la peinture du VII^e siècle au Sinai, dont il a été déjà question, et qui nous offre aussi un exemple certain de représentation de théophanie dans l'abside d'un sanctuaire des lieux saints⁴. Car il n'y a, dans toute l'histoire évangélique, pas de vision de la divinité de Dieu mieux faite pour une interprétation postulée.

Sans chercher ailleurs, l'interprétation trouvée dans le texte des évangiles les caractéristiques traditionnelles des théophanies-vision, la lumière qui émane du Christ transfiguré et l'effroi des apôtres, c'est-à-dire de tous les apôtres, témoins de la vision. C'est sur la mosaïque du Sinai que, pour la première fois, on voit exprimée par des couleurs la vision de lumière qui, depuis, sous forme d'icône, enveloppera toutes les représentations de Jésus dans les images des Transfigurations : que ce soit la version, par exemple, de Matthieu ou la *doxa* de Luc, qui ont été interprétées de la sorte, la mosaïque du Sinai inaugure pour nous une formule iconographique appelée à un grand succès dans l'iconographie médiévale.

Ce n'est pas dans l'art du VI^e siècle, d'ailleurs, que fut inventée l'auréole lumineuse, ronde ou ovale, qui entoure une vision divine. Dès le V^e, on la trouve sur plusieurs mosaïques et fresques, qui représentent la croix de laquelle émanent des rayons de lumière : la célèbre mosaïque de Galla Placidia et deux hypogées chrétiennes de Sofia-Serica⁵ offrent de bons exemples de ces images, inspirées probablement par la vision miraculeuse de la croix dans le ciel de Jérusalem en 351. Les prototypes de ces images de théophanie, sous l'aspect de croix brillant au ciel, pourraient avoir été vus à l'époque rhodienne. Un peu plus tard, on retrouve l'auréole lumineuse autour du Trône céleste qui couronne la mosaïque du

1. Van HENCHEN et CLAUDE, l. cit. fig. 226, 836.

2. K. MAYER, La peinture d'icône de la mosaïque de Sion, Sofia, 1920, fig. 1-2, 4, 30.

[illegible][illegible]

offre l'image d'une théophanie historique interprétée comme une vision eschatologique ou perpétuelle.

En parlant de cette image monumentale, on reconnaît mieux le lien qui unit à des compositions d'absides de ce genre deux autres figurations analogues, mais représentées sur des objets mobiliers. Je veux parler d'un médaillon de Bobbio (pl. LXI, 6) et d'un relief célèbre de la porte de Sainte-Sabine¹. Ce qui les rapproche de la composition de Saint-Apollinaire, c'est la réunion, tout arbitraire, d'un personnage en orante, au milieu de la partie inférieure de la scène, et d'une vision divine qui brille dans une auréole au-dessus de l'orante : à Ravenne, c'est le Christ sur la croix-nikétron ; à Sainte-Sabine, le Christ dans une auréole entourée des symboles des évangélistes (IIXOYC qui, à Ravenne, figure au sommet de la croix, se lit ici sur le rouleau dans la main du Christ) : de part et d'autre, on souligne la qualité de Sauveur du Dieu victorieux de la vision² ; enfin, sur le médaillon de Bobbio, c'est un Christ trônant dans une auréole semblable, mais portée par quatre anges. La symbolique de la composition, dans sa partie inférieure, présente des analogies aussi frappantes. Le groupe d'une étoile encadrée du soleil et de la lune, au-dessus de l'orante féminine, est commun à l'ampoule et au relief de Sainte-Sabine : signes courants dans l'art religieux de la basse antiquité pour désigner la domination éternelle, ils se rapportent évidemment au Christ de la vision et non pas au personnage en orante. La présence de deux prophètes à côté de celle-ci permet d'identifier avec assurance cette figure féminine comme la Vierge Marie, tandis que la réunion des personnages des deux Testaments apparente cette composition à la mosaïque de Saint-Apollinaire-in-Classa à Ravenne. On ne manquera pas d'observer que la Vierge orante de l'ampoule de Bobbio tient ici exactement la même

place que dans les Ascensions : selon l'iconographie traditionnelle, où, par ailleurs, une vision de Dieu en nuages, semblable en tous points à la vision de l'ampoule de Bobbio, surmonte l'orante. Certes, dans l'Ascension des légendes apocryphes et une tradition liturgique réservée à Marie une place qu'on croyait conforme à la vérité historique, tandis que l'autre composition est abstrait. Mais, quelle qu'ait été la genèse de chacune de ces images, leur ressemblance iconographique ne me paraît guère incompatible avec l'intervention d'une formule typique commune, probablement créée pour une abside, comme à Saint-Apollinaire. Il est bien plus difficile d'identifier l'orante du relief de Sainte-Sabine : l'hesite entre la Vierge et la sainte patronne de la basilique de l'Assomption. L'analogie de l'ampoule de Bobbio et de l'Ascension parle en faveur de la Vierge. Mais la mosaïque de Saint-Apollinaire montre qu'une martyre en grande posture aussi occuper cette place — et offre cette attitude — sous une image de théophanie : et la couronne, avec une croix inscrite, qu'on aperçoit au-dessus de la tête de l'orante des portes de Sainte-Sabine, semble égarer la même hypothèse : ce sont des couronnes du même type qui, dans une basilique de Carthage, étaient fixées auprès des reliques de plusieurs martyrs et portaient, inscrites sur la croix qu'elle surmontait, les noms de ces saints³. Enfin, si l'idée de faire couronner la Vierge par qui que ce soit en dehors du Christ paraît assez invraisemblable, on aurait moins de peine à l'accepter en reconnaissant dans l'orante la martyre sainte Sabine, et dans les personnages qui l'entourent les prophètes, et dans les personnages qui l'entourent les prophètes, et dans les personnages qui l'entourent les prophètes. Dans d'autres compositions aussi, par exemple à Saints-Cosme-et-Damien, saint Pierre et saint Paul sont chargés d'accueillir les martyrs et de les conduire auprès du Christ (pl. XLII, 1). On aurait pu par conséquent prêter aux mêmes apôtres le geste — non pas de couronner — mais de tenir au-dessus de la tête d'une martyre, avec la main

1. J. WIGAND, *Das altchr. Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina in Rom*, Trévies, 1900, p. 82 et s. CRECHETTI, dans *Rev. arch. crit.*, 1907, fig. 19, a déjà rapproché ces deux images.

2. Sur le médaillon, le texte du phylactère entre les mains de l'un des prophètes, saint Jean-Baptiste (Jean I, 29) prouve que la signification religieuse de cette vision était semblable : une théophanie du Christ qui, agneau expiatoire, vient sauver le monde. La présence du deuxième prophète, qui est en même temps un prétre (accusateur et confesseur), s'il représente Zacharie, comme cela paraît probable, souligne la même idée : n'est-ce pas Zacharie qui, dès la naissance de son fils, reconnu en lui le futur prophète du Dieu Suprême, et annonce ainsi sa poursuite ?

3. CARTHAGE, basiliques mérovingiennes, dans *Rev. Arch.*, 1909, p. 970. Une croix pl. XL, p. 265-266. MONCLAUX, dans *Rev. Arch.*, 1909, p. 970. Une croix semblable inscrite dans un médaillon est dressée sur la branche supérieure d'une croix en argent trouvée à Hama et qui, dédiée à saint Georges, présente par ailleurs une image de ce martyr relevant le diocèse (Boulle-Vernier dans *Philologum*, 1901, p. 107). Sur cette croix, à l'anneau n° 55 et 60, cf. les noms des martyrs inscrits dans des médaillons, au milieu d'une mosaïque de pavement d'époque byzantine à l'église (pl. sanctuaire fouillé par l'archéologue en 1902) : *CR du Service des Antiquités*, 1902, p. 8. *Ins. des médaillons*, 15, p. 207 et s., n° 706-713. VALÉRIEN, *art. cit.*, p. 316-317.

bénédiction du Souverain céleste, la couronne de victoire d'une sainte.

Le Christ jeune de la vision sur le relief de Sainte-Sabine trouve son pendant dans la composition absidiale du *mautrium* dit de Mosès David, à Salunique. Un adolescent y siège au milieu d'une auréole lumineuse et transparente derrière laquelle se montrent les quatre symboles des évangélistes (pl. XL). Il bénit et montre un rouleau sur lequel on lit cette paraphrase d'Isaie XXV, 9-10 : « Voici notre Dieu, en qui nous espérons, et réjouissons-nous de notre salut parce qu'il donnera le repos à cette maison ». Comme sur la mosaïque de Saint-Apollinaire et l'ampoule de Bobbio, cette image de la théophanie est flanquée de deux personnages que leurs vêtements désignent comme des prophètes (pl. XL, 2 et 3). Faisant confiance à un auteur byzantin du IX^e siècle¹, on a voulu y reconnaître Ezéchiel et Habacuc, le premier parce que sa vision (Ezéch. 1, 1-2) a eu lieu au bord du fleuve Chobar (sous les pieds du Christ, sur la mosaïque, on aperçoit une bande d'eau remplie de poissons), le second parce que dans le livre qu'il tient, on croit lire une phrase qui, reproduisant les mots de l'inscription dédicatoire de ce sanctuaire, parle, entre autres, de la « source vivifiante » qui nourrit « les âmes des croyants », phrase qu'on rapproche du passage célèbre d'Habacuc II, 2-4, où il est question du « juste (qui) vivra par sa foi ». Sur une icône du XVI^e siècle (Musée de Sofia)², qui copie cette mosaïque, les deux prophètes portent effectivement les noms d'Ezéchiel et d'Habacuc. Mais ceci ne prouve qu'une chose : le rapprochement de textes que je viens de signaler avait été fait dès le moyen-âge, car, par ailleurs, à cette époque, la mosaïque n'offrait pas plus d'indications sur l'identité des deux prophètes qu'elle n'en présente maintenant.

Or, l'identification proposée par les Byzantins me paraît insuffisante. Rien, en effet, n'impose le nom d'Habacuc pour

1. Un certain Ignace, moine et hiéramoine du monastère de cette époque, « était établi auprès du petit sanctuaire du VI^e siècle » A. PARADOPELON-KENANOS, *Varia graeca sacra*, Saint-Petersbourg, 1909, p. 102 et s. Cf. A. XENOCROUCES, dans *Apog. Jéru.*, 1929, p. 173. Sur cette mosaïque, v. aussi, DUBOIS, dans *Crit. bibl. franc.*, 1957, t. 216 et s. et H. P. GILBERT, dans *Échos d'Orient*, 1958, p. 157 et s.

2. XENOCROUCES, loc. cit., p. 159.

3. Grande icône latérale qui me semble dater du XVI^e siècle. A l'avant, l'imitation de la mosaïque qui nous occupe ; au revers, deux grandes figures de la Vierge et de saint Jean l'épître.

le prophète assis à droite : la parole entre les deux est reproduite sur son livre et la passage d'Habacuc II, 2-4 est notamment lisible³ et d'autre part, rien, semblait-il, ne saurait expliquer le rapprochement à l'aveugle avec Habacuc autour d'une vision dont le sens est expliqué par le verset d'Isaie (XXV, 9) que le Christ montre sur son rouleau. On remarquera, en outre, que le prophète, à gauche, ne lève de regarder le Dieu de la vision, comme il le fait dans Ezéchiel, et la mosaïque avait illustré Ezéch. 1, 1-2. Elle lui suggère le larm de l'ange, sur les eaux qui coulent aux pieds du Christ et qui sont pleines de poissons : c'est le cas d'un spectacle qui le remplit de stupeur et lui fait repenser au visage, en signe d'abandonnement suprême, les deux tendues paumes ouvertes. Un autre passage du même Ézéchiel expliquerait par contre ce mouvement. Ezéch. XLII, 1^{er} : « Il me ramena ensuite à l'entrée de la maison » (T. 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000).

des églises à Jérusalem, l'un et l'autre auraient pu avoir une abside décorée d'une composition qui aurait pu servir de modèle à la peinture de Salonique. De toute façon, nous voyons en mesure d'ajouter un nouvel exemple des théophanies d'absides. Comme les visions sur l'ampoule de Bobbio et sur la porte de Sainte-Sabine, c'est une composition qui dans son ensemble ne représente pas un événement concret, évangélique ni biblique, tout en conservant l'ordonnance générale des théophanies historiques représentées dans d'autres absides (Transfiguration au Sinai et à Saint-Apollinaire, Ascension à Banuât) : vision divine dans une auréole, en haut et au milieu ; témoins oculaires de cette vision, au-dessous et au bas sur les deux côtés. On voit que cette ordonnance reste constante, tandis que le sujet est tout à fait historique et tantôt plus abstrait. Et ceci parlerait en faveur d'un type d'image créé en vue d'un emplacement déterminé et notamment pour l'abside.

Il existe, enfin, une dernière mosaïque absidale de cette époque antienne qui peut être rapprochée des images de la théophanie. Chronologiquement, elle précède même tous les exemples étudiés jusqu'ici. Mais il m'a semblé que, pour en déterminer mieux la place dans l'iconographie monumentale de l'antiquité chrétienne, il était préférable de ne la rappeler qu'après les autres. Il s'agit de l'image dans l'abside de Sainte-Pudentienne (pl. XXXIX, 1) qu'on date soit de l'extrême fin du IV^e siècle, si l'on tient à l'attribuer au pape Sixte (en 380), soit du début du V^e, si l'on reconnaît dans la croix gemmée figurée sur la mosaïque une représentation de la croix en argent doré que Théodose II (408-450) fit fixer au Golgotha. La mosaïque serait, dans ce dernier cas, une œuvre contemporaine d'Innocent I^{er} († 417). De toute façon, elle est antérieure aux autres images conservées des théophanies où il est permis de reconnaître des traces de l'iconographie paléstinienne. Et c'est peut-être la raison pour laquelle elle traite le thème de la théophanie d'une façon particulière. Un Christ majestueux comme un roi y préside la réunion des apôtres, et deux personnifications¹⁷, derrière et au-dessus des personnages historiques, tendent vers le souverain « féele des couronnes de victoire. Cette scène qui, les personifications en moins, apparaît déjà dans l'abside principale

¹⁷ Van Bruggen et Capponi, l. c., p. 40 et 41. — Sur ce monument en dernier lieu, A. Petrucci, *La basilica di S. Pudenziana a Roma*, Vatican, 1934.

de la chapelle Saint-Agustin à Marsi (époque du Murus Leonis) antérieure à Sainte-Pudentienne et qui figure des représentations analogues dans les mosaïques et sur les sarcophages du IV^e siècle appartenant à l'iconographie italique et surtout romaine.

Il s'agit bien d'une vision de Dieu en ascension dans une Jérusalem céleste. Mais, à la différence des images paléstinennes (et un peu postérieures des théophanies) qui figurent non pas l'apparition momentané de la gloire de Christ à des personnages sur terre, mais la vision divine étant transportée dans l'au-delà. Bien et ces motifs sont leur séjour céleste. C'est donc au sujet qui apparaît directement au domaine de l'invisible, une vision immédiate de toutes pièces, et non pas une représentation qui par les traits d'une apparition dérivée par un thème ecclésiastique traite les visions de la Transfiguration, de l'Ascension, de la venue des prophètes de l'Ancien Testament ou des théophanies de saint Jean citées dans l'Apocalypse. Iconographiquement on peut distinguer les images de ces apparitions : c'est l'auréole lumineuse qui entoure Dieu, ou l'édifice sur les nuages, le monde, et généralement les visions de la vision sur toute la mesure où, théophanie de Christ, celle qui se trouve avec nous : la représentation d'un être humain, même indispensable pour la démonstration iconographique, il n'y a pas d'auréole, comme dans la mosaïque de Sainte-Pudentienne (ou à Saint-Vital, etc.), il n'y a pas de croix gemmée de témoins-hommes vivants, les « dévotion » par exemple à Saint-Vital ou à Péronne, dans laquelle, car de ce fait, rattachée à la scène que d'une façon officielle et ne soit pas des « apophyses ». Il faudrait savoir d'ailleurs si ces motifs ont été introduits dans la composition avec l'idée que leurs personnalités resteraient surtout en qualité de portraits posthumes.

Tout compte fait, on devrait conclure que la scène absidale de Sainte-Pudentienne est entièrement extraterrestre et qu'elle ne figure point par conséquent une théophanie et proprement parler. Aussi, examinée après les scènes de l'iconographie paléstinienne, elle fut moins remuée pour l'originalité : contrairement aux images ecclésiastiques romaines (dont la mosaïque de Sainte-Pudentienne elle-même figurait, non pas la grandeur ou la gloire divine en général et notamment aux temps futurs où elle s'effleurerait une vision

¹⁸ Van Bruggen et Capponi, l. c., p. 40 et 41.

panoplies — nous, nous nous parons que le devoir d'offrir
le même traitement parallèlement un contact immédiat avec
le point auquel elle veut appartenir. C'est le moment où de
nombreuses personnes qui nous offrent, j'en suis sûr, l'exemple le plus
sérieux de ces approchements forcés de l'anthropologie reli-
gieuse, qui veulent bien permettre, à leur tour, dans
les pratiques de la vie des reliques.

CHAPTER 7

LES THEOPHANIES-VISIONS DANS LES ANTIQUES
DES CHAPELLES COPTES

[illegible][illegible]

matérielle des communautés monastiques qui suivait la règle de saint Pacôme, la multiplication surprenante de ces petits sanctuaires dans l'enceinte d'un même couvent s'explique par le désir de mettre à la portée de chaque famille de religieux réunis dans un même pôle de culte ou au lieu de culte particulier, destiné sans doute aux prières et à certains offices quotidiens de petits groupes de moines, tandis que les grandes églises du monastère étaient les cathédrales locales, ou des églises plus importantes réunissant l'ensemble des chanoines. Il a été démontré en tout cas que quelques-unes au moins de ces chapelles (et probablement toutes) avaient été pourvues d'un autel et qu'on pouvait y célébrer l'eucharistie. N'empêche que, par ailleurs, à en juger d'après leurs dimensions exiguës et d'après les peintures et les inscriptions qui en tapissent les murs, ces petits sanctuaires gardaient l'impression des lieux de culte destinés aux dévotions d'un petit nombre. À bon des égards, ils s'apparentent ainsi aux chapelles votives, et leur décoration murale garde une empreinte de ce particularisme et aussi du caractère plus immédiat qui caractérise les ex-voto.

J'ai fait observer plus haut que le caractère volut de certaines peintures, certifié par de nombreuses inscriptions peintes, permettait de supposer d'une part qu'une décoration murale de chapelle copte pouvait comprendre plusieurs parties distinctes dues à l'initiative de plusieurs personnes, mais que, d'autre part, la petitesse des locaux et la prédominance d'images semblables de martyrs et de saints assuraient pratiquement une homogénéité à l'ensemble des fresques dans la plupart de ces chapelles. Il est donc permis presque toujours de considérer chacune de ces décorations comme un ensemble et, d'ailleurs, même si plusieurs donateurs réunissaient leurs efforts pour décorer une chapelle, les sujets qu'on choisissait et leur ordonnance étaient soumis à un système simple, mais apparent. Ainsi, la fresque de l'abside derrière l'autel y est toujours réservée à une composition unique, qui, par son thème et sa présentation, se distingue de toutes les autres. Comme on va le voir, toutes ces compositions d'absides, malgré la variété des sujets, figurent des théophanies.

Chapelle 17^a. — La conque est occupée par un Christ Omphale qui trône au milieu d'une gloire lumineuse. Les

1. Gauthier, dans *Mémoires Inst. du Caire*, XII, 2, p. 72 et s., pl. XL et s.

protomènes des quatre côtés sortent de derrière la base de cette auréole. Chacun d'eux tient en bras levés, de part et d'autre, le Soleil et la Lune brillent sur son cou et, au-dessus, deux anges s'approchent symétriquement, portant une couronne vers le Christ de la vision, lequel fait lire sur son bras le mot ΑΓΙΟΣ trois fois répété. Deux roues minuscules du char qui porte le Christ se détachent sur une bande de feu sous l'auréole. Une bordure horizontale sépare cette image d'une scène inférieure de peinture ou une Vierge orante, représentée de face, au centre de la composition, est encadrée de deux groupes de six anges alignés et figés dans une attitude frontale (pl. LVI, 1).

Dans l'ensemble, la composition rappelle l'Ascension selon la formule de certaines ampoules de Terre Sainte, sur la Vierge orante, vue de face, est accompagnée à l'éprouvette et immobile¹ et où l'auréole seule encadre l'effacement du Christ, assis sur un trône. Nous l'avons déjà observé, c'est une vision de Dieu dans la gloire de sa deuxième parousie annoncée au moment de l'Ascension, plutôt qu'une figuration du Christ montant au ciel. Une autre image du *ort* même, inspirée par l'iconographie paléstinienne, une miniature de Hébéliens (586), reprend un autre trait de cette fresque, à savoir les deux anges porteurs de couronnes², qui appartiennent eux aussi à la figuration de la majesté divine et se semblent nullement exigés par l'illustration de l'Ascension. Le Soleil et la Lune aux côtés du Seigneur, que les images des ampoules représentent de part et d'autre du Christ ou du Christ en gloire sur l'ampoule de Béthléem, avec la Vierge et les deux prophètes³ et sur le relief de la porte de Sainte-Sabine, réapparaissent à la même place qu'à Bawit, sur la miniature de l'Ascension de Hébéliens. Les autres figures, on s'en souvient⁴, l'éternité du personnage qu'il encadrent, dont la souveraineté éternelle du Christ de la vision. Enfin, la théophanie de Bawit a en commun avec plusieurs visions différentes le ciel étoilé sur lequel se détache la figure du Christ. On retrouve ce ciel sur les images des ampoules, sur les mosaïques abstraites de Saint-Appollinaire

1. V. notre pl. LXII, 3.

2. V. *supra*, p. 178.

3. P. ex. dans PRINCE et TYLEN, t. I, pl. fig. 201.

4. V. notre pl. LXI, 6.

5. V. référence p. 178.

à Nazareth et de Saint-Zacharie (7) à Salomonique, sur le relief de la porte de Sainte-Sabine.

Ajoutons que l'image copte, comme certaines ampoules (pl. LXII, 1), donne au Christ de la vision un visage juvénile, que nous lui avons vu à Salomonique et sur la porte Sainte-Sabine¹, et que ce sont ces deux monuments aussi qui s'apparentent à la fresque copte en montrant autour de l'auréole de Dieu les symboles des évangélistes. Il résulte de ces rapprochements que les éléments qui composent la fresque de Baouit ne sont pas particuliers à l'iconographie de l'Ascension, mais appartiennent au nombre des traits constants qui, en des combinaisons différentes, reviennent dans plusieurs représentations de théophanies d'origine paléstinienne.

Or, pour plusieurs de ces images coptes, semblables, mais non identiques, il est possible de préciser les sources d'inspiration de l'artiste et de constater souvent qu'elles étaient empruntées à plusieurs textes de l'Écriture à la fois : les visions d'Isaïe, d'Ézéchiel, et d'autres prophètes de l'Ancien Testament, de l'Apocalypse et des récits évangéliques ont été mis à contribution, parallèlement, selon le même procédé que nous avons observé en étudiant la mosaïque absidiale de Saint-Zacharie (7) de Salomonique. Et, à ce titre, la fresque de Baouit que nous analysons en ce moment ne se distingue pas des autres : le char qui emporte le Christ trônant est inspiré par la vision d'Ézéchiel ; les mots *ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ* sur le livre du Christ, sont empruntés soit à Isaïe, soit à l'Apocalypse, et c'est ce dernier livre qui entre seul en ligne de compte pour expliquer l'âge juvénile du Christ et les quatre *adon* ailes, figurés séparément (et non pas en tétramorphe comme par exemple sur la miniature du *Rebuletensis* de 686 qui suit Ézéchiel sur ce point). Les flammes sous le trône font penser à Ézéchiel et à l'Apocalypse, et c'est à ces mêmes sources que remonte peut-être l'auréole lumineuse qui entoure la vision de Dieu². Bref, dans son ensemble, l'image se présente comme un vrai alliage d'éléments divers, le rapprochement s'étant fait sur le thème de la théophanie.

1. Même type du Christ jeune sur la théophanie-vision du Paré gr 710 qui provient des origines très à Jérusalem (cf. p. 214, note 2).
2. On dit souvent « par les yeux d'Ézéchiel » et l'Apocalypse parle en fait d'un « char » autour du Dieu qui se présente l'arm-en-ciel (Ezech. IX, 26, ou d'un « char » sans (Isaïe. LX, 3). Mais les deux images antiques des théophanies-visions offrent un *adon* tétramorphe, tétramorphe, et non pas, comme Cf. *Rebuletensis*, p. 191, une *adon* unique de l'auréole tétramorphe dans l'iconographie.

La peinture de la zone inférieure, avec la Vierge orante et les apôtres, ne fait qu'augmenter cette complexité puisque ce groupe de personnages semble dériver d'une image de l'Ascension. Mais, en fait, ce rapprochement légitime n'est pas le seul qui soit valable : l'une des ampoules citées ne peut être le relief de la porte de Sainte-Sabine, et peut être l'exemple d'une théophanie, indépendante de l'Ascension, où pourtant Marie orante se tient au milieu de personnages alignés sous une apparition divine (pl. LXII, 1). N'oublions pas qu'un peu plus tard la mosaïque de l'abside de Saint-Venance au Latran offrit un groupe analogue d'une Vierge orante, d'apôtres et de saints contemplant une vision du Christ et de deux anges (pl. XLIII). Ici encore, il ne s'agit pas d'une Ascension. Et, d'autre part, nous voyons à Baouit même, que sur les fresques absidiales d'autres chapelles, tout en conservant le Christ dans l'auréole et les apôtres alignés, on remplace l'enfant soit par une Vierge trônant avec l'enfant³, soit par une Vierge allaitant⁴. A Rabbin, comme sur ces dernières fresques, malgré l'étrange parenté des images, on constate que ce n'est pas la Vierge orante, ni la rangée d'apôtres sous le Christ de la vision s'appropriant nécessairement à des images de l'Ascension et que d'autres théophanies reproduisent les mêmes motifs. L'Ascension n'est que l'un des sujets historiques qui offrent l'occasion de figurer une théophanie-vision, et il est certainement préférable de parler non pas d'une influence prédominante de l'Ascension, mais du type iconographique propre à cette scène comme d'un cas particulier de la formule des théophanies-visions. Ce point de vue ne nous est pas familier parce que le moyen âge continuait de figurer l'Ascension isolée.

1. Cette mosaïque, recommandée par Jean IV (N. 100) et mentionnée dans les notices de Théodoret, offre une théophanie-vision de type unique. En haut, le Christ et deux anges se montrent à un groupe d'apôtres et de saints ; en bas, la Vierge orante est entourée par les deux pères du synode de Chalcédoine ; au milieu, par les deux pères du synode de Sardica ; au bas, par les deux pères du synode de Nicée. Cf. *Rebuletensis*, p. 191, note 2.

2. L'état de la fresque ne permet pas de dire si le Christ a quatre ailes ou si les quatre ailes sont séparées. Cf. *Rebuletensis*, p. 191, note 2.

3. Cf. *Rebuletensis*, p. 191, note 2.

4. Cf. *Rebuletensis*, p. 191, note 2.

mément à ce type iconographique, tandis qu'il laisse tomber les autres images antiques qui employaient la même formule de la vision avec témoins. On finit alors par la considérer comme propre aux figurations de l'Ascension.

Nous admettons donc que, dans notre fresque de la chapelle 17, on a voulu, sans oublier l'Ascension (mais ni le triple AFIOC du livre du Christ, ni le char de sa vision, ni les symboles des évangélistes, ni les anges stéphanophores n'ont rien à faire avec l'Ascension), rapprocher les apôtres et la Vierge de l'image du Christ, en dehors de toute scène historique et en tant que témoins oculaires de sa divinité. En nous promettant de revenir plus loin sur les pratiques religieuses qui déterminèrent le choix et le groupement des personnages réunis dans cette composition et dans d'autres absides de Baoult, remarquons, pour l'instant, que le « Trisagion », sur le livre du Christ, pourrait nous expliquer la présence de la Vierge, en dehors de tout rappel de l'Ascension. En effet, le « Trisagion » appartient à l'hymne triomphal du zôdon cité au chapitre VI d'Isaïe (VI, 3), tandis qu'au chapitre suivant (VII, 13-15) on lit le passage messianique célèbre : « Voici que la Vierge a conçu, et elle enfante un fils et lui donne le nom d'Emmanuel. Il mangera de la crème et du miel... ». Autrement dit, les deux textes rapprochés d'Isaïe étaient prêts à fournir au décorateur d'une abside d'une part le « Trisagion » de la vision théophanique de la conque et d'autre part la Vierge-Mère-d'Emmanuel du bas de l'image. Nous savons d'ailleurs par l'ampoule de Bobbio que la figuration de Marie-Orante fixée sous une vision céleste et entre des saints faisait partie d'une composition messianique et recevait la valeur d'une « Vierge de l'Incarnation ». Et ce thème n'est que mieux exprimé lorsque le type de l'Orante est remplacé par celui de la Vierge allaitant (chapelle 32 de Baoult). Car cette iconographie offre un pendant plus évident au passage d'Isaïe : « il mangera de la crème... ». On observera cependant, en voyant à Baoult différents types iconographiques de la Vierge occuper le même emplacement, au-dessous de la théophanie-vision des absides, que les changements apportés à l'attitude et aux gestes de Marie ne devaient que nuancer la signification de toutes ces images, pratiquement interchangeables. Vierge orante, Vierge allaitant, Vierge trônant simplement, avec l'Enfant sur les bras : tout en modifiant le type on a tenu partout à fixer une image de la Théotocos, au fond de l'abside, parce qu'elle

évoquait le mystère de l'Incarnation. Or, en dehors de tout épisode historique (ou dans le cadre d'un événement qui offrait comme l'Ascension à la fois une théophanie-vision et une image de Marie) les thèmes de la vision miraculeuse de Dieu et de la Mère de Dieu s'associaient facilement sur le plan religieux, et se complétaient mutuellement, puisque la Vierge Marie, instrument de l'Incarnation et reconnue Mère de Dieu au concile d'Éphèse, proclamait la théophanie la plus durable et la plus importante pour notre salut. Aussi, dans ces absides, tandis que la conque évoquait une épiphany-vision, directe mais momentané, passée ou à venir, la zone inférieure des fresques rappelait la théophanie essentielle et durable de l'Incarnation du Logos. C'est à l'importance capitale de cette manifestation de Dieu parmi les hommes que les images absidiales de la Vierge exprimaient. Il faudrait dire toujours Théotocos, en parlant de ces images, qu'elles doivent le succès grandissant qu'elles ont connu. Déjà à Baoult et à Saqqara, nous le verrons, il y a des cas où la niche entière de l'abside était réservée à la Vierge, dès le *viii* siècle, à Ravenne à Chypre, à Parenzo¹, on procéda de même dans les absides de certaines grandes églises, et, au moyen âge, les Byzantins abandonnaient systématiquement la conque absidiale à la figure de la Théotocos. Évolution sublimée du Dieu présent aux hommes, on finit ainsi par la substituer aux théophanies-visions du Christ lui-même.

Après le *x* siècle, il est rare de trouver, dans la conque d'une église byzantine, une image autre que celle de la Théotocos.

Mais avant de poursuivre l'évolution des théophanies absidiales à travers les images de la Vierge, nous devons à nous arrêter à plusieurs autres compositions capées où la figure du Christ en gloire occupe encore la place centrale.

Dans la chapelle 12 de Baoult², c'est au-dessus de la niche, qui elle-même n'a pas conservé ses peintures, qu'on trouve l'image d'une théophanie. Elle semble remplacer la vision divine des absides. Quoique assez mal conservée dans cette partie, la fresque figure un personnage debout et de face,

1. VAN BENCHEM et CLOUOT, I, c. 1, p. 177. KORDAKOS, *Iconographie Byzantine*, I, pl. IV, fig. 149, 150. Dth-541, 145. Enclausa fit représenter la Vierge allaitant avec l'Enfant, dans l'abside de Sainte-Marie-la-Grande à Ravenne. On la voyait recevoir en offrande le modèle de la basilique-présente par le donateur.

146. Pontif. Eret. Ravenne, ch. 67, p. 318, ed. Mon. Germ. III, 1879.

2. CLOUOT, dans *Mémorial de l'art de l'Église*, XII, 1, p. 53 et v., pl. XXXI.

se y voit le leuon de cette formule que l'artiste a pu prendre pour son talisman du type de l'onomatopée animale, qui peut s'appliquer sur des monnaies de bas-empire, les émettes au pied de l'arbre du monde la figure de l'adiposité exotique. Notre image de Basilius, repart, il paraît par le Christ de la mosaïque de Sainte-Pudentienne, qui, selon l'interprétation actuelle par le livre ouvert de Josias, était numérotée en outre de cette figure, autre formule latente à l'art iconoclaste.

Je ne dois que mentionner, pour l'instant, le personnage, d'ailleurs de la chapelle de qui développe tout, même le type de l'Assommoir et n'ajoute aux personnages basiliens de la suite (pl. LXI, 2) que deux saints moines qui y occupent la place de Moïse et de saint Paul dans la fresque précédente. Tandis que, sur la fresque de la chapelle 17, la Vierge tendre et les apôtres se tiennent immobiles et comme figés, sans l'effet de la vision (pl. LXI, 1), la même émotion profonde qui les saisisse se traduit ici par des mouvements violents et désordonnés. La Vierge et certains apôtres se débattent de la vision, incapables d'en soutenir l'effet, d'autres le désignent du doigt pour la montrer au visionnaire et en dévoter leur consternation à leurs yeux grands ouverts, à l'expression d'effroi sur leurs visages.

Je ne saurais pas, dans l'art antique chrétien, de meilleure représentation de l'état d'extase. Ce n'est pas la seule cependant, et d'autres peintures qui figurent des théophanies nous en offrent des exemples. L'extase se traduit par des mouvements brusques, des gestes violents et une mimique qui exprime l'effroi. Je rappellerai Ézéchiel sur la mosaïque de Solenne (pl. XL, 2) ou les apôtres dans la Transfiguration du Sinai (pl. XL, 3). Le fresquiste de Basilius avait pu lui-même observer des états d'exaltation semblables car, à en croire les vies des saints coptes, rien n'était plus fréquent que les visions chez les moines d'Égypte à l'époque de notre peinture. Mais comme nous le verrons dans un instant,

1. Sur plus et reproduit. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
2. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
3. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
4. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
5. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
6. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
7. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
8. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
9. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
10. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.

l'onomatopée animale, qui l'artiste a pu prendre pour son talisman du type de l'onomatopée animale, qui peut s'appliquer sur des monnaies de bas-empire, les émettes au pied de l'arbre du monde la figure de l'adiposité exotique. Notre image de Basilius, repart, il paraît par le Christ de la mosaïque de Sainte-Pudentienne, qui, selon l'interprétation actuelle par le livre ouvert de Josias, était numérotée en outre de cette figure, autre formule latente à l'art iconoclaste.

Je ne dois que mentionner, pour l'instant, le personnage, d'ailleurs de la chapelle de qui développe tout, même le type de l'Assommoir et n'ajoute aux personnages basiliens de la suite (pl. LXI, 2) que deux saints moines qui y occupent la place de Moïse et de saint Paul dans la fresque précédente. Tandis que, sur la fresque de la chapelle 17, la Vierge tendre et les apôtres se tiennent immobiles et comme figés, sans l'effet de la vision (pl. LXI, 1), la même émotion profonde qui les saisisse se traduit ici par des mouvements violents et désordonnés. La Vierge et certains apôtres se débattent de la vision, incapables d'en soutenir l'effet, d'autres le désignent du doigt pour la montrer au visionnaire et en dévoter leur consternation à leurs yeux grands ouverts, à l'expression d'effroi sur leurs visages.

1. Sur plus et reproduit. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
2. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
3. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
4. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
5. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
6. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
7. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
8. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
9. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.
10. *Oron, l'Assommoir*, p. 10, pl. XXIX, 4.

noire ; les roues parsemées d'yeux et les symboles des évangélistes qui se détachent sur un ciel étoilé.

Mais, comme partout dans les absides de Haoult, l'identité des images de la vision divine proprement dite n'implique nullement une identité de la composition absolue dans son ensemble. La signification de celle qui nous occupe maintenant est précisée par les autres personnages du tableau, en commençant par le personnage central, Ézéchiel. Il s'agit donc d'une apparition à Ézéchiel, mais non pas de la vision la plus fréquemment représentée qui eut lieu au bord du Chobar, ni de la terrible vision du champ des morts, ni de celle de la Jérusalem nouvelle (cf. mosaïque de Salonique ; pl. XL). Un détail nous met sur la voie : tous les apôtres portent des vêtements blancs, qui, sur la poitrine, sur les manches, le long du bord du manteau et parfois aussi au bas de la longue tunique (stichaire), sont marqués de plusieurs petites croix de forme identique. La même petite croix est tracée sur le pain eucharistique et sur le vin du calice¹. Or ces vêtements uniformément blancs, ni surtout ces croix sur les vêtements ne se retrouvent chez les apôtres des autres théophanes absidiales de Haoult. Or, parmi les apparitions divines à Ézéchiel, ces détails conviendraient à la vision du « signe » du salut « réserve aux justes », que les iconographes français du moyen âge, en commençant par les maîtres-verriers de Saint-Denis, nous suggèrent, représenteront assez souvent dans les cycles typologiques (*Ézéch.* 9, 1-8, surtout 4). Au verset 8 de ce passage le prophète déclare : « Je tombai sur ma face », et la fresque de Haoult le figure effectivement écrasé contre le sol. Les Septante traduisent le « signe » salutaire de la vision par *σημα*, mais presque tous les commentateurs chrétiens ont été d'accord pour y reconnaître un prototype de la croix, et cela depuis l'antiquité, peut-être depuis la 1^{re} moitié du 1^{er} siècle (on peut dater de cette époque la lettre apocryphe de saint Barnabé)². Et comme, dans la vision d'Ézéchiel,

1. Sur les signes symboliques et les lettres tracés sur le pain eucharistique : PÉRISSIER, *op. cit.* Et *Gr.*, NNVI, 1014, p. 260 et s. ; PÉRISSIER, *op. cit.*, 1014, p. 260 et s. ; PÉRISSIER, *op. cit.*, 1014, p. 260 et s.

2. W. NAGEL, *Das Buch Ezechiel in Theologie u. Kunst bis zum Ende des XII. Jhdts.*, Münster i. W., 1922, p. 24-25. *Ibid.* nombreux textes et monuments qui interprètent ou figurent l'épave du « signe », d'après Ézéchiel et l'Apocalypse. — À propos de la fresque copie que nous étudions, il est utile de se rappeler un fragment d'une règle monastique égyptienne publié par Amélineau : « Munissons-nous du gesso du baptême au commencement de

ce « signe » sert à protéger les justes, et les malices de la vengeance de Yahvé, les écrivains chrétiens, notamment son action à celle de la croix, signe de protection par excellence, depuis la résurrection du Christ. La définition de Sévère d'Antioche (1^{er} 188) résume le motif, cette pensée : le « signe » de la vision, c'est la croix « qui dans ce prototype est protection de tous et sauve de ceux qui craignent Dieu ».

Mais, avant les Pères de l'Église et les autres commentateurs chrétiens, la vision du « signe » du salut par Ézéchiel avait inspiré l'auteur de l'Apocalypse (VII, 9-17). D'après lui pour son compte l'idée du prophète, il faut marquer du « signe » du Dieu vivant « cent quarante-quatre mille de ses serviteurs, pour les préserver contre les fléaux destinés par les quatre anges ». Puis, il décrit une foule immense qui debout devant Dieu et vêtue de robes blanches, tenant des palmes à la main, acclame le Tout-Puissant en criant : « Salut à notre Dieu qui est sur le trône, et à l'Agneau » (*Apoc.* VII, 9-17). vieillards, les quatre zodiaques prosternent devant le trône et acclament à leur tour le Seigneur. Et le chapitre s'achève sur une explication de cette vision : Qui sont les hommes revêtus de robes blanches ? « Ce sont ceux qui viennent de la Grande Tribulation ; ils ont lavé leurs robes et les ont blanches dans le sang de l'Agneau. C'est pour cela qu'ils sont devant le trône de Dieu et ils servent jour et nuit dans son sanctuaire. Et celui qui est assis sur le trône les abaisse sous sa tente ; ils n'auront plus faim, ils n'auront plus soif ; l'ardeur du soleil ne les accablera plus, ni aucune chaleur brûlante ; car l'Agneau qui est au milieu du trône sera le pasteur et les conduira aux sources des eaux de la vie et Dieu essuiera toute larme de leurs yeux ».

On a à peine besoin d'entrer dans le détail pour montrer que le fresquiste de Haoult se laisse inspirer non seulement par la vision d'Ézéchiel, mais aussi par cette théophanie de l'Apocalypse qui en dépendait. Les personnages qui entourent la gloire de Dieu portent tous, sur leurs vêtements, le signe de la croix : ce sont les *λογισμοὶ*, les porteurs du « signe » du Dieu vivant « qui est la croix pour les chrétiens. Le texte les appelle « serviteurs de Dieu » et en compte quatre fois

la prière, faisons le signe de la croix sur notre front, comme si par ce signe nous a baptisés et comme il est écrit dans *Ézéchiel* : Munissons-nous du gesso du baptême » (*Apoc.* VII, 9-17).

1. Mai, *Script. veterum nova coll.*, 18, Rome, 1927, p. 716. Nagel, *op. cit.*, p. 26 et s. ; cf. p. 24 et s.

12.000. Le peintre interprète : ce sont les douze apôtres. Ils portent tous des vêtements blancs (sur les vingt-quatre pièces de vêtements des apôtres, je ne vois que deux mentions de couleur : leur disposition symétrique montre qu'on introduit ces taches pour des raisons cathédrales), tout comme les foules des serviteurs de Dieu, « qui ont blanchi leurs robes dans le sang de l'Agneau ». Or, cette dernière phrase ne pouvait manquer d'être interprétée comme une allusion à l'eucharistie. D'autant plus que, dans l'Apocalypse, elle a pour suite : « c'est pour cela qu'ils [les serviteurs] sont devant le trône de Dieu et le servent jour et nuit dans son sanctuaire ». La fresque s'empare de cette allusion et, délaissant deux figures d'apôtres, il leur attribue même le premier rôle, puisqu'il leur assigne des places au-dessus des autres. Il signale particulièrement leurs vêtements entièrement blancs, arrange le manteau apostolique de manière à le faire ressembler à une étoile, et surtout il leur fit présenter à Dieu, posées sur leurs mains vides, les saintes espèces eucharistiques : un pain rond et un vase, l'un et l'autre marqués du même sceau de Dieu que les vêtements des serviteurs du Christ. Ces deux apôtres ne sont pas seulement des *doxygraphes* : ils sont assimilés aux prêtres en tant que serviteurs de Dieu qui ont blanchi leurs robes au sang de l'Agneau (c'est-à-dire purifiés par la communion eucharistique) et qui « servent [Dieu] jour et nuit dans son sanctuaire » (en communiant et en faisant communier). J'ai dit déjà pour quelles raisons je reconnais dans ces deux apôtres les saints Pierre et Paul. J'ajouterais que c'est de la même façon, l'un avec le pain, l'autre avec le calice, que les figures d'autres iconographes du VI^e siècle, de part et d'autre du Christ et de la table eucharistique (sur deux plats en argent trouvés en Syrie, à Stuma et à Rula¹). Notre fresque offre comme une première version de la composition eucharistique qui occupera souvent au moyen âge le même emplacement et montrera précisément saint Pierre et saint Paul, à la tête des autres apôtres, l'un recevant du Christ le pain, l'autre la coupe de la communion². Certes, cette

1. E. SERRAULT, dans *Rev. Arch.*, 1911, I, p. 407. DARTON, *Byz. Art and Arch.*, p. 280; *East Christ. Art*, p. 398-399. HEDRICK, dans *Gal.-des-B.*, 42, 1929, p. 176. FERRIS et TYLER, *l.c.*, II, fig. 140, 144.

2. P. ex. sur les mosaïques byzantines. Kiev, Sainte-Sophie (XI^e siècle) et Saint-Michel (XI^e siècle); vala du Sud (XI^e siècle) à Thess., Monast³.

image byzantine médiévale a pu être introduite dans la décoration de l'église indépendamment de la composition que nous trouvons à Basoul. Mais au moins cette fresque montre comment, dans les mosaïques syriennes, on avait rattaché le thème de l'eucharistie à celui, souvent très agalabien, de la théophanie-union. D'autres études de Basoul (chapelles 17, 46, etc.), nous avaient permis de constater des allusions plus ou moins transparentes au mystère de la communion. La chapelle 51 le figure à une manière directe, sans remonter pour cela au thème de la vision de Dieu, obligatoire pour cette partie de l'église.

Toutes les compositions d'abside, dans les chapelles régulières que nous avons analysées, avaient pour sujet principal l'image du Christ en gloire. Mais en étudiant celles de nos compositions qui montraient la Vierge Marie par un témoin de la théophanie, j'avais déjà signalé la présence de plusieurs fresques absidiales ou thématisées avec l'Église remplissant en quelque sorte le trône du Christ, ou se chargeant de représenter à sa manière la manifestation de Dieu aux hommes. Une analyse de quelques-unes de ces images nous permettra de justifier cette interprétation.

A Saggara, l'abside de deux chapelles est occupée par une représentation de la Vierge allaitant³ encadrée d'arabesques en adoration et de deux saints locaux (pl. LVIII, 2). La vision du Christ en gloire est absente. Mais la composition plus complexe de la chapelle 42 de Basoul, où nous avions reconnu une image semblable de la Théotokos en bas d'une théophanie-vision, nous fait entrevoir la voie qui mène les iconographes à la figuration simplifiée de Saggara : au lieu de superposer la vision momentanée de Dieu apparue aux prophètes et l'image de Dieu incarné, auprès du sein de sa Mère, ils se contentèrent de cette deuxième figuration qui, énoncée par Isidre, offrait une image d'Emmanuel, c'est-à-dire de « Dieu avec nous » en permanence, depuis l'Incarnation. Cette dérivaison en partant des compositions complexes se

11, fig. 244-245. FERRIS et GILBERT, dans *Mon. Pal. N.*, 1904, p. 70. D. ABRAHAM, dans *Belvedere* (Vienna, Autriche), 1908, n° 1108, p. 46 et 47, fig. 1 et 2.

3. QUEVEDO, *Restaurations of Saggara* (1906-1910), 1912, p. 79, pl. 1907, et p. 23, pl. 1725, pl. XXII, 1. — MARIANO-DELLA, *l.c.*, p. 12, signale à Basoul une Vierge allaitant Isidre (2), dans la « salle 50 ». Sur les saints locaux figurés à Saggara, de part et d'autre de la Vierge, cf. p. 127.

du genre à son dupliqué, tandis que l'attitude du personnage sous la façade de pour le bouclier (sur un genou) et la forme du bouclier sont restés inchangés. L'inspiration par l'icongraphie impériale y est donc manifeste, et on pourrait même en reconnaître un autre reflet dans la représentation des deux anges qui encadrent l'image d'apôtre du Christ tout comme on le faisait pour les images officielles des empereurs. Et ce n'est peut-être pas le hasard que ces anges, sur la fresque, sont décorés de la même centaine ΑΤΕΑΟΚ ΘΕΟΥ, l'autre comme ΑΤΕΑΟΚ ΚΥΡΙΟΥ, et éведent ainsi la formule *Emperor and Lord of the Monarchs* divines. Un fait est certain que les serviteurs de Dieu vénérent son image sur bouclier présenté par la Vierge de la même façon exactement que les sujets des empereurs de Rome en honoraient les portraits sacrés, qui « remplace » le souverain loin de sa capitale. Il est peut-être risqué de vouloir préciser davantage la cérémonie de la présentation du portrait qui reflète le type iconographique adopté par le fresque de Baoult, mais on sait l'importance que dans les villes provinciales prenait la cérémonie de l'adoration de l'image sacrée du souverain lors de son avènement. C'est le moment de son entrée en charge, d'autre part, que marque le portrait du consul Basile, sur son dupliqué. Et ce rapprochement pourrait être suggéré pour expliquer l'adoption de la même iconographie pour un portrait du Christ-enfant présenté par la Vierge — on aurait voulu offrir à l'adoration des fidèles l'image sacrée du Souverain tout de suite après son épiphane. L'hypothèse est confirmée par la reproduction du même motif dans une image du *v^e* siècle qui montre devant la Théotokos les rois mages — c'est une miniature célèbre de l'Évangélaire d'Alchmédien, où les trois princes orientaux reconnaissent la souveraineté de l'Enfant qui vient de naître, en adorant son image d'icône présentée par la Vierge.² A Baoult, des anges remplacent les mages, mais la signification de la scène doit être identique. Pour que la symétrie avec ces modèles primitifs soit complète, il ne manque, sur la fresque de Baoult, que les acclamations de l'image du Christ-souverain, à son avènement, dans lesquelles on devait proclamer sa victoire

1 H. Kruus, *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im röm. Reich*, Paderborn, 1934, p. 38 sq. O. Tuckwell, *Die oströmische Kaiser- und Reichskrone nach ihrer Geltung im kaiserlichen Zeremoniell*, Jena, 1938, p. 204-211.

2. STEINHAUSEN, Das Markmädchen Evangelium, Bd. IV.

[illegible]

1. *Ann. Arch. Exped. Syrio*, Première année n° 10.

L. Auer Arch
added up 83

2. Phid. № 23

118, 1) Finales Kilmor, 195, 1 et 126, 1 Tripartite Kilmor, 195, 1 et 126, 1

[illegible]

... n'acquiesçait pas la vision de la Vierge avec l'enfant armé...

de la critique auraient pu être remplies par les auteurs
dans deux fractions ultérieures d'époque romaine ou catalane qui sont

danah dawa' frangipani' m'asukan'...

•

1/80

1

« ma connaissance, à l'occasion le sujet de la virginité enlaidie d'une auréole de sainteté, pour le meilleur et le pire. Il s'agit des femmes de sainte Marie à l'Église et de sainte Marie de l'Église de sainte Marie à l'Église. *Journal of the American Academy of Religion*, 1970, vol. 38, 1 et 2.

[illegible]

1. Hinc, per le mura di quella città, dove l'anno
1740, il 13, si vide, si vide, si vide.

Une autre leçon se dégage de la même fresque de la chapelle 45. Ce qui a permis à l'iconographie de fusionner la vision d'Ézechiel et celle de l'Apocalypse, c'est « le signe du salut », « le sceau du Dieu vivant », qui marque les vases des serviteurs de Dieu, aussi bien pour les préserver contre tous les maux dans cette vie que pour leur assurer le salut éternel. La particularité de l'interprétation donnée à ce thème par la fresque de Bacull est d'avoir englobé dans le nombre le fructueux du salut, en les marquant du même signe de la croix prophylactique, le pain et le vin eucharistiques, et aussi d'avoir assimilé les serviteurs de Dieu aux apôtres et surtout à des apôtres-prêtres. Mais, cette nuance mise à part, le sujet fondamental de la fresque c'est le signe de la croix — « sceau du Seigneur » — qui a un pouvoir prophylactique infailible. Et nous avons la preuve que l'artiste ne l'entendait pas autrement en observant le choix des emplacements qu'il fit pour ces signes de la croix : ainsi, il en mit cinq sur le pain eucharistique, or, nous savons qu'on y imprimait la croix dans un but apotropaïque, pour éloigner le diable du pain sacré ; il traça une croix blanche sur le vin qui remplit le calice, certainement avec la même intention, enfin, il en dessina plusieurs sur les vêtements de chaque apôtre, au-dessus des parties du corps sur lesquelles on trace la croix pendant les exorcismes du baptême : poitrine, bras, genoux.

Le peintre a dû rapprocher le « signe du salut » des textes de ces marques apotropaïques rituelles, en ajoutant ainsi au thème de théophanie de son image celui d'une représentation prophylactique. Or, ce procédé s'accorde avec l'esprit général dans lequel étaient conçues les décorations des chapelles coptes, et que nous essayerons de décrire au chapitre suivant. Les compositions absidiales, même lorsqu'elles étaient consacrées à des images complexes de théophanies, ne restaient pas étrangères à ces préoccupations : elles partageaient sur ce point le sort de toutes les images des théophanies, qui s'apparentaient facilement aux figures apotropaïques ou servaient elles-mêmes aux fins d'exorcismes ou de protection, et cela certainement grâce à leur sujet général, la figuration de la présence de Dieu. De sa présence dans la scène figurée on concluait à sa présence dans l'image, et celle-ci se trouvait ainsi toute désignée pour servir de phylactère. Toutes les fresques et les mosaïques

d'abside que nous avons vues, dans la mesure où elles traitent le thème des théophanies, pouvaient ainsi avoir une vertu apotropaïque plus ou moins reconnue, comme il s'en trouve bien d'autres peintures dans les mêmes décors d'Orient. Ceci n'exclut évidemment ni l'interprétation historique et symbolique qu'elles offraient aux fidèles de repeter chacun pour son compte, en regardant l'image d'une théophanie l'expérience des prophètes, des apôtres et des martyrs, qui supérieurs en cela précisément aux autres hommes, ont connu la contemplation immédiate de Dieu, et cette communion par la vision les a conduits au triomphe sur les maux, le diable et la mort. Rien ne semblerait donc mieux à sa place, dans l'abside d'un martyrium, qu'une image d'une apparition de Dieu et les martyrs palestiniens en particulier trouvaient l'occasion de les représenter d'autant plus facilement que les « lieux saints » commémorés par les martyrs étaient en principe les lieux des théophanies.

3. Ceci nous ramène, en ce qui concerne les fresques absidiales de Bacull, au problème du lieu d'origine de leur iconographie, qui, pour nous, ne peut être autre que la Palestine. Si d'autres absides d'une inspiration analogue, à Cologne, à Ravenna, à Rome, nous ont fait apercevoir les lieux qui rattachaient leurs compositions à des modèles créés auprès des Lieux Saints, les fresques coptes nous apportent des preuves au moins aussi certaines de l'origine palestinienne de leurs modèles. Deux faits surtout sont suggestifs à cet égard a) non seulement l'iconographie de l'Ascension à Bacull est la même que sur les ampoules provenant des lieux saints, mais elle en offre, dans les chapelles 17 et 46, les mêmes variantes : la Vierge orante y apparaît tantôt de face, tantôt de profil (cf. l'Ascension sur les ampoules pl. LXI, 3 et LXII, 2), et les apôtres sont soit alignés et immobiles, soit agités et groupés plus librement (cf. mêmes ampoules, enfin les deux anges portant des couronnes sont les mêmes sur la fresque de la chapelle 17 et sur la miniature de l'Ascension de l'évangélaire syriaque de Rabula, dont l'iconographie remonte aux modèles palestiniens).

4. Dans les visions des chapelles 45 et 12, Ézechiel porte le costume iranien (pl. LVII, 3)¹, qu'on ne lui voit attribuer

1. V. l'image absidiale à Assiout, p. 250 et fig. 127.

2. Le même costume iranien est porté par les prophètes Ézechiel et Daniel sur une fresque de la chapelle 12 que nous reproduisons pl. LVII, 4.

[illegible]

IMAGES DES THÉOPHANIES DU CHRIST
DANS LES SCÈNES DE L'ENFANCE, DE LA PASSION
ET DES MIRACLES

Mais considérés en fonction du thème théophanique des cycles de l'Enfance, de la Passion et des Miracles, ce sont une étude plus approfondie et semblable à celle que nous avons entreprise aux deux chapitres précédents pour les images des théophanes-chrisme. Il faudrait notamment nous enquissons les théophanes de l'Enfance des Miracles et de la Passion sous la forme concrète que leur donnent les auteurs des monuments conservés de l'époque romaine, pour pouvoir définir le lien qui, dans chaque cas, réunit cette iconographie historique au thème des théophanes et à l'art que nous supposons avoir été créé dans les marges des Lieux Saints.

D'ordinaire, en parlant du développement singulier que prirent les images consacrées aux épisodes qui précèdent la naissance du Christ, et aux débuts de sa carrière terrestre, on attribue leur succès à l'influence des apocryphes et à la tendance habituelle des croyants de s'enrouler sur les épisodes familiers tirés de la vie de l'enfant divin. Mais ce qui est peut-être exact pour l'art de la fin du moyen âge, ne l'est pas pour l'apogée. Car si les récits légendaires de l'enfance de Jésus valaient volontiers à la description de sa vie chez ses parents, tout en insistant (et notamment dans les épisodes les plus familiers, même vulgaires, de cette histoire) sur les manifestations présentes et miraculeuses de la divinité dans cet enfant, les images iconographiques, même lorsqu'on y reconnaît des emprunts aux apocryphes, ne se montrent guère curieuses d'épisodes touchants et familiers. Dans l'interprétation des scènes, elles restent même avares de détails sentimentaux ou pittoresques. Voici d'ailleurs le témoignage de plusieurs des exemples les plus connus et les plus anciens de ces cycles de l'Enfance. De les relever tout d'abord sur les objets liturgiques en ivoire du *vi^e* au *viii^e* siècle.

Épave de Weeden (South Kensington)¹ : Annonce. — Annonce à Joseph. — Visitation. — Annonce de la naissance de saint Jean. — Nativité. — Mages. — Baptême.

*Reliure de Rosford-Boken*² : Annonce à Anne. — Annonce. — Épreuve de la virginité de Marie. — Visitation. — Nativité (avec Salomé). — Mages. — Fuite en Égypte.

*Reliure d'Elchminder*³ : Annonce. — Épreuve de la virginité de Marie. — Voyage à Bethléem. — Nativité. — Mages.

*Reliure Bibl. Nat. Paris*⁴ : Annonce. — Épreuve de

1. V. p. 207, les épisodes relatifs aux langes et à l'âne de la baignoire de l'enfant Jésus. — *Évangiles apocryphes*, II. L'Évangile de l'Enfance, rédaction unique, texte et araméen, traduits et annotés par P. PARZEN, Paris, 1914, p. 17, 18, 21, 39 et s., 39, 40-41.

2. GARDNER, I, p. 417, 12. Sur ce cycle et avec des monuments et annexe [autres que les cycles archaïques de la Trinité et des Miracles]. J. BELL, *The Bible. Illustrations of the Bible*, dans J. F. BELL, *Studies in the Bible*, London, 1910, p. 89 et s.

3. RECHTER, *Der alte Elchminder*, p. 112 et s. (BERGMANN).

4. BERGMANN, *Die Elchminder Evangelien*, pl. 4, p. 46.

5. GARDNER, I, p. 417, 12. PARZEN et TUCKER, I, p. 11, 12, 13, 14.

la virginité de Marie. — Visitation. — Voyage à Bethléem. — [Entrée à Jérusalem].

*Chaire de Maximien*¹ : Annonce. — Épreuve de la virginité de Marie. — Visitation. — Annonce à Joseph et voyage à Bethléem. — Nativité (avec Salomé). — Mages. — Elisabeth et saint Jean naissent. — Baptême. — [Entrée à Jérusalem].

On pourrait joindre à ces cycles les schémas de l'une des reliures du *Chœur de Saint-Marc de Venise*². Malgré les contestations dont elle a été l'objet récemment³, je ne vois pas de difficultés sérieuses à constater sa date du *vi^e* siècle qu'on assigne traditionnellement à cet objet. Sur les vingt scènes de son cycle, treize sont consacrées à la jeunesse de Marie, les sept autres reproduisant les mêmes sujets que les scènes ci-dessus, sont :

Annonce. — Épreuve de la virginité de Marie. — Visitation. — Nativité (avec Salomé). — Annonce aux bergers. — Mages.

A quelques variantes près, c'est partout le même choix de scènes qui est facile d'observer, à côté d'une tendance évidente à souligner le rôle de la Vierge (c'est après de ce côté que le cycle s'applique sur les ampoules de Terre-Sainte et sur le *chœur* de Venise). L'absence complète d'épisodes sentimentaux, tels qu'on en crée à la même époque pour illustrer l'enfance de Marie (sur le *chœur* de Venise, Joachim préparant un repos, Anne attendant, plus tard, on ajoutera les parents embrassant leur fille Marie, les premiers pas de Marie). Par contre, dans ces cycles abondent des apparitions d'anges, c'est-à-dire des scènes miraculeuses qui caractérisent les éphémères (les cycles relient précisément les épisodes qui avaient donné l'occasion aux évangélistes d'employer les termes propres aux descriptions des théophanies), et d'une façon générale toutes les images y ont la valeur de témoignages sur l'intervention divine dans la naissance.

1. GARDNER, I, La cathédrale de Maximien et ses autres monuments. Rome, 1910. GARDNER, I, p. 414-420.

2. GARDNER, I, p. 420-421. ANASTAS, *Manuscripta Vaticana*, I, p. 214 et s.

3. GARDNER, I, p. 421. GARDNER, *Manuscripta Vaticana*, I, p. 214 et s.

4. GARDNER, I, p. 421. GARDNER, *Manuscripta Vaticana*, I, p. 214 et s.

5. GARDNER, I, p. 421. GARDNER, *Manuscripta Vaticana*, I, p. 214 et s.

l'Adoration des Mages et l'Enfance du jeune Christ chez le roi Aphrodisius, où l'artiste trouve des occasions de montrer des scènes étranges qui ressemblent dans l'enfant au *deus puerulus* enfin, en figurant l'assassinat d'Hérode lors du Massacre des Innocents, à l'extérieur du cycle se termine sur un appel de la protection exceptionnelle accordée par Dieu au Christ dès sa naissance. Bref, malgré son originalité certaine, cette série d'images rejoint le thème général des cycles palestiniens de l'Enfance, comme ceux-là, elle représente, en le développant à sa manière, le thème de la théophanie-natale. L'iconographie de ces scènes, nous croyons l'avoir prouvé ailleurs¹, s'inspire des images monastiques, et rien n'est plus normal étant donné que les épiphanies, et précisément les théophanies-natales, ont été célébrées par la religion impériale².

Dans l'abside de la basilique du VI^e siècle à Porenzio³, les mosaïques, au bas du mur, présentent de part et d'autre des figures d'un ange central (celui de l'annonce à Zacharie), de Zacharie lui-même et de saint Jean-Baptiste⁴, les deux scènes par lesquelles débute le cycle de l'Enfance, sur les impostes de Terre Sainte : l'Annonciation et la Visitation, représentées selon l'iconographie paléstinienne.

Les mêmes motifs paléstiens du cycle de l'Enfance ont exercé une influence parallèle en Thrace et en Égypte. Dans la plaine thrace, à Perletra près de Philippopolis⁵, les ruines du mur Nord d'une grande église à plan central conservent des traces de fresques du VI^e siècle. Sur des frises superposées, comme à Sainte-Marie-Majeure, on y reconnaît les fragments d'un long cycle de l'Enfance qui comprenait, à côté de plusieurs scènes disparues, une Adoration des Mages, un Massacre des Innocents et le Meurtre de Zacharie.

Dans plusieurs chapelles égyptes qui, d'une façon générale,

1. *Monastère de l'empereur*, p. 211 et s.

2. V. supra, p. 135, 138.

3. Van Dinterim et Goussier, *l. c.*, p. 174 et s.

4. Il s'agit d'une des églises de Perletra (pl. L.N.), 5. le groupement de ces scènes paléstiennes, avec Jean-Baptiste et son père, Zacharie, accompagné d'un ange, après d'une figure de la Vierge. Cette présence d'un lien de plus entre le thème de l'annonce de l'Enfance et les motifs paléstiens supposés s'expliquent par le fait selon le thème du *deus puerulus* du Prologue ou parant d'un théophanie de l'ange-annonceur à Zacharie la naissance postérieure de Jésus.

5. *Monastère de l'empereur*, p. 211 et s. Nous reviendrons p. 310 sur ce thème.

n'offrent qu'exceptionnellement des scènes narratives et plus rarement encore des cycles d'images narratives, on ne fait qu'une seule exception à cette règle et c'est au faveur des images de l'Enfance. A Deir-Ahmed-Hanna près d'Arsinoë, c'est tout une frise de petites scènes qui, passant d'un sujet à l'autre sans autres interruptions, cherchent à donner l'impression d'un seul et même par l'image. Ce cycle est réservé au début avec comme de l'Enfance en l'Annonciation à Zacharie et dans autres épisodes qui font suite à cet événement, le songe de Joseph, la Fuite en Égypte, le Massacre des Innocents et le salut d'Elisabeth avec son enfant.

Autre exemple analogue, dans la chapelle 51 de Hama¹, où le mur Nord (comme à Perletra) est traversé par une frise de scènes empruntées au même cycle. Annonciation, Visitation, Voyage à Bethléem, Nativité. Les positions de cette chapelle n'ayant pas été décrites d'une façon systématique, je ne saurais affirmer que le cycle s'arrêtait à la Nativité. Mais la volonté d'offrir une illustration successive des événements de l'Enfance est manifeste, ainsi que l'indique la graphie postérieure de certaines scènes typiques. On remarquera une particularité dans l'image de la Nativité qui est un hapax : la figure du Christ dans la cœbe y manque et apparemment n'a jamais existé. La scène figure au moins la naissance du Christ que la virginité de la mère au moment de la naissance, car ce que l'artiste a mis en évidence, c'est le bras enfilé de Salomé pour saisir l'enfant de la cœbe de l'immaculée conception². L'iconographie reprend donc, par-dessus tout à faire sauter le caractère narratif de l'épiphanie.

Dans d'autres chapelles de Hama, une ou deux scènes isolées remplacent le cycle complet — dans la chapelle 17,

1. De Bolla, *Monastère pour servir à l'histoire de l'Égypte médiévale*, p. 31, 32 et pl. XXXIII.

2. *Christus dans le Hama*, fasc. 1904, p. 31, fig. 1 au temps d'un jour. 3. Cf. l'absence de la Nativité dans le cycle de l'Enfance sur le mur Sud de Sainte-Marie-Majeure. Cependant, comme cycles de l'Enfance, les deux mosaïques, redoublent peut-être les scènes de l'Épiphanie, au lieu d'être, comme on le croit, encore antérieures à la théophanie, avec le moment précis de la naissance du Christ. Cette hypothèse pourrait être retenue, en tenant compte de la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure représentant qu'il s'agit de la scène orientale. Il n'est pas impossible, pour être plus précis, que la scène ait été représentée dans l'abside, pour être mise en évidence, dans un édifice qui se glorifiait de posséder une relique de la cœbe.

Un seul baptême figure à côté de l'abaide¹, dans la chapelle 30^a, c'est la même scène (avec un curieux Christ errant² au milieu du Jourdain), puis un Massacre des Innocents qui comprend l'épisode de sainte Elisabeth échappant à Hérode et les Noce de Gana. Dans ces deux derniers cas, le Baptême seul ou le Baptême rapproché du Salut d'Elisabeth, ainsi que du Miracle de Gana, n'ont pu être représentés séparément, à l'exclusion de tout autre scène évangélique, qu'en tant que figures de l'Épiphanie; le Baptême et Gana correspondent directement aux épisodes de l'histoire évangélique qu'on commémorait à la fête de l'Épiphanie, le 6 janvier. La scène du salut de sainte Elisabeth avec Jean, ou l'abaide, évoque l'un des événements accessoires du cycle palestinien de l'Épiphanie-Enfance.

Le choix de ces seules scènes du cycle de l'Enfance pour les décorations euptes, s'expliquerait assez difficilement si l'on ne voyait dans ces sujets que des épisodes de l'histoire évangélique. On le comprend, par contre, en y reconnaissant des figures de l'Épiphanie. Important en lui-même, ce thème se trouve en harmonie parfaite avec les images théophaniques des abaides dont les mêmes oratoires.

En Palestine même, les mosaïques du VI^e siècle à Saint-Serge de Gaza comprenaient un cycle évangélique important. Pourtant, si nombreux qu'en aient été les scènes, elles ne formaient pas un cycle narratif continu, et les trois groupes distincts de l'Enfance, des Miracles et de la Passion, y maintenaient chacun leur autonomie³. La série de l'Enfance comprenait l'Annonciation, la Visitation, la Nativité avec l'Annonce aux bergers, la Présentation au Temple, et la parenté de la composition de ce cycle avec le groupe palestinien sur les objets mobiliers confirme la valeur du témoignage de Saint-Serge en ce qui touche les peintures dans les

¹ - *Exabat*, dans *Mosaïque Irai du Caire* NII, 2, 1912, pl. XLV.

² - *Ibid.*, XXIX, 1918, pl. IV, V et fig. 4, ainsi que phot. à la Coll. Ecole française d'Égypte.

³ - Oratoire de Saint-Serge, probablement le passage Luc III, 21, qui nous apprend que le Christ priait pendant le baptême. D'ordinaire les iconographies figurent la scène où saint Jean baptise le Christ au Jourdain qui furent considérées à jamais les seules, et la théophanie (abaide) rendue apparente par les « deux abaides », la seconde dans un ruisseau ou par la main divine, tandis que saint Jean fait le mouvement du témoin de ce prodige (cf. Jean I, 33-34) : « *et baptizavit eum. Quiaque non erat spiritus sanctus super eum* ».

⁴ - *Id.*, p. 101.

⁵ - *Christiana, L'Église d'Alexandrie*, t. 48, p. 14 et s.

martyria détruits de la Terre Sainte. Certes, les mosaïques dédiées à un martyr ne sauraient être confondues avec les *martyria* des lieux saints. Mais ces mosaïques du VI^e siècle qu'on trouvait en Palestine même avaient toutes les chances de refléter l'iconographie qui y fut créée pour les mosaïques commémoratives des sites évangéliques. Car en Terre Sainte, c'est le culte de ces reliques, et non pas celui des corps saints, qui de loin prédominait dans la piété chrétienne.

En 856, dans une lettre qu'il adressait à l'empereur Théophile, les patriarches d'Orient, qui jugeaient, justement d'après les sanctuaires de la Syrie, de la Palestine et de l'Égypte, considéraient comme normal dans une même série d'images évangéliques que, selon eux, l'empereur Constantin avait fait peindre sur les murs de l'église de la Nativité à Bethléem. Ils y relèvent le sort de scènes qui vont : la Nativité, l'Annonce aux bergers, l'Adoration des mages, la Présentation au temple, le Baptême. Certes, ces scènes complétaient ce cycle de l'Enfance, mais comme on verra, il n'y a que ces images des théophanies évangéliques qu'ils aient cru devoir indiquer avec précision en énumérant les sujets.

Les autres pays de l'Orient chrétien ne conservent plus, ou guère, leurs peintures de cette époque ancienne.

Mais on retrouve le vieux cycle de l'Enfance, vers le XI^e siècle, en Cappadoce, où des peintures murales d'un genre archaïque pour cette époque lui donnent une large place et suivent les types iconographiques palestiniens. Il apparaît, d'ailleurs, en même temps que les théophanies euptes, dans les abaides¹. Et quelle que soit la voie exacte par laquelle la Cappadoce du XI^e siècle ait pris connaissance de ces deux séries parallèles d'images théophaniques, il est évident que les décorations de ses églises les doivent à la même tradition déjà ancienne que les fresques des chapelles de Bouri et les autres monuments archaïques inédits par les principes palestiniens (par exemple Saint-Marie-Majeure, Rome, Peristyle).

Enfin, ce sont des reflets du même art qu'on trouve en

¹ - Lettre à l'emp. Théophile, chap. 3, *Revue P.* 18, 3, 1856.

² - *Journal de l'Égypte, Égypte egyptienne de la Vierge*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

³ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

⁴ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

⁵ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

⁶ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

⁷ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

⁸ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

⁹ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

¹⁰ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

¹¹ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

¹² - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

¹³ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

¹⁴ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

¹⁵ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

¹⁶ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

¹⁷ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

¹⁸ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

¹⁹ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

²⁰ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

²¹ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

²² - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

²³ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

²⁴ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

²⁵ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

²⁶ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

²⁷ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

²⁸ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

²⁹ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

³⁰ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

³¹ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

³² - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

³³ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

³⁴ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

³⁵ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

³⁶ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

³⁷ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

³⁸ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

³⁹ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

⁴⁰ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

⁴¹ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

⁴² - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

⁴³ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

⁴⁴ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

⁴⁵ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

⁴⁶ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

⁴⁷ - *Id.*, 18, 3, 1856, p. 102-103.

Mages, au Baptême et au miracle de l'âne, pour être commémorés spécialement par la fête de l'Épiphanie¹.

Le pas suivant dans l'extension du cycle des Miracles est fait sur des monuments ou un groupe de prodiges fait pendant à un groupe semblable de scènes de l'Enfance. Je citerai l'exemple de l'hyposèbe (à de la catacombe Saints-Pierre-et-Marcelin, où l'on trouve sur le plafond autour d'un Christ encadré de huit apôtres, l'Annonciation, deux scènes avec les Mages et le Baptême ; tandis que sur le mur d'entrée figurent l'Hémorroïse, l'Aveugle-ne, le Paralytique et la Samaritaine au puits². Plus instructif encore est le rapprochement de deux cycles symétriques sur les couvertures des évangiles du type d'Echmoudzan³ où l'on trouve, sous une croix triomphale et autour de deux images du Christ solennellement acclamé (un Christ enfant sur les genoux de la Vierge acclamé par deux anges ; un Christ trônant acclamé de même par les princes des apôtres), deux séries symboliques de cinq scènes : sur l'une des planches de la reliure, c'est une suite de cinq scènes de l'Enfance, sur l'autre, quatre miracles et l'Entrée à Jérusalem ; cette dernière fait pendant à l'Adoration des Mages, les deux scènes étant consacrées à l'acclamation dans le Christ d'un roi « épiphane ». Quant aux Miracles proprement dits, ils correspondent par leur nombre et leur enlacement à autant de scènes de l'Enfance, et cette symétrie est particulièrement significative sur ces « diptyques » à cinq compartiments, imités d'images monarchiques triomphales⁴. Le triomphe du Christ qu'on y célèbre est celui qu'on fête dans les épiphanies, chaque épiphanie supposant une victoire c'est-à-dire une manifestation de la puis-

1. R. HEIL, *Der Ursprung des Epiphaniensfestes*, p. 137, qui cite un sermon espagnol joint à un ms. liturgique marabout (Canoel et Lellenop, Monument 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000).

2. WILHELM, *Der Ursprung des Epiphaniensfestes*, p. 137, qui cite un sermon espagnol joint à un ms. liturgique marabout (Canoel et Lellenop, Monument 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000).

3. WILHELM, *Der Ursprung des Epiphaniensfestes*, p. 137, qui cite un sermon espagnol joint à un ms. liturgique marabout (Canoel et Lellenop, Monument 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594,

calques sur d'autres une ordonnance particulière et suggestive : le Christ béni, une longue baguette de chape de chausseur à la main, n'apparaît qu'une seule fois, au milieu de la fesse, ayant à sa droite et à sa gauche les figures juxtaposées des deux béatifiés dont ses interventions miraculeuses. Ce groupement et la figure majestueuse du Christ au centre de la composition, ainsi que le voisinage des autres représentations des théophanies, présentent ce cycle des miracles comme un ensemble d'actes étroitement solidaires émanant du Christ. On ne saurait traduire mieux, en iconographie, l'idée du pouvoir éminent du Christ, au divin, selon lequel les miracles du Christ sont accomplis par sa divinité. Les iconographies sculptées, sous le motif de la théophanie dans les miracles, et rien n'est plus normal, sur un objet prophylactique, car, ici et ailleurs sur les amulettes, le cycle des Miracles est venu s'ajouter à des images de l'Énchéon ou à des scènes de la Passion ou les remplacer. Tous ces sujets ne pouvaient y avoir qu'une seule fonction : évoquer les événements qui ont vu se manifester la puissance divine du Christ, pour la communiquer à l'objet prophylactique. Si les fautes d'amulettes se sont emparées des images des miracles du Christ, c'est qu'ils y voyaient des figurations de la divinité dans le Christ, c'est-à-dire des théophanies.

Nous trouvons, d'autre part, des scènes des Miracles du Christ et parfois des cycles entiers de ces représentations dans l'art funéraire, et c'est même par des images de ce genre, sur les murs des catacombes et les sarcophages que débute pour nous l'iconographie inspirée par les évangiles. On pourrait croire, à première vue, que dans l'imagerie sépulcrale les figurations des Miracles s'inspirent d'idées

1. Cf. le même groupement, à savoir le Christ au milieu de deux miracles, sur la conquête de Saint-Sauveur à Milnes (pl. L.N.S., 37). Sur cette image, le Christ trônant est acclamé par les apôtres en tant que l'Incarnation divine et exotique comme Dieu (pl. L.N.S., 21). On pourrait suivre la même ligne sur l'ensemble graphique, cf. l'épigraphie à adroïtement flou, de part et d'autre de Jésus, deux femmes étonnées; ces personnages appartiennent aux scènes des *Mythos*, mais en même temps, elles représentent, comme les apôtres du religieux, les deux figures traditionnelles des fidèles en adoration devant Dieu éparpillé, les témoins de la divinité reculée.

2. Le chapitre se passe : Jean Baptiste ayant fait demander à Jésus : « Écoute-moi, car tu viens, un dessein dans ta pensée ou dans ta parole ? » de Jésus se contente de leur répondre : « Alles rapportes à Jean ou pas vous êtes ou si seulement les aveugles voyent, les boiteux marchent, les lépreux sont purifiés, les sourds entendent, les morts résuscitent, les sœurs sont fraternelles ».

religieuses différentes. Mais, en fait, l'un de ses compatriotes, notre thèse sur le thème des théopasmes-miracles, les franges des catombes et les reliefs des sarcophages la confirment tout au contraire. Car les chrétiens qui assignaient tout le rôle des saints que leur offraient les évangiles, en consacrant la transmission en images par les peintures des Miracles Mages, procédaient exactement comme les faiseurs d'images latines et pour les mêmes raisons. Leurs représentations « souvent », se présentaient comme un pendant aux images « toujours » et chrétiennes de leur temps qui assuraient la permanence du salut accordé par Dieu aux fidèles en priant devant pour objet d'appeler la même faveur divine que l'âme du défunt. Ces images, comme ces iconoclastes des premiers siècles, choisissaient ainsi parmi les précédents de saints ainsi que leur semblaient les plus efficaces, parce que la puissance divine s'y était manifestée d'une façon particulièrement éclatante. Car l'égoutte bien de la laiterie agit à nouveau pour assurer la résurrection du défunt. Les images des Miracles dans l'art funéraire, répondant ainsi à une impulsion que ne laisse compter au rôle des images semblables sur les objets prophylactiques.

Il est évident que l'ordre chronologique des Miracles évocés n'avait aucune importance pour le but qui nous poursuivait. Aussi parlant longtemps, sur les sarcophages comme dans les autarcobes les distribuait-on au plus bel arbitraire. Leur présence non loin du corps du défunt semblait elle cependant, et cela, tout comme dans le cas des objets prophylactiques, partie qu'en perstruait les appels des prières ces images de la puissance divine les reliaient en quelque sorte auprès du tombeau. Or, encore une fois, ne pouvait mieux convenir à un rôle de ce genre que les figures qui avaient pour sujet le *parousia* *Dei*. Et il appartient de l'Adoration des Mages ou des bergers à *mit* des Miracles dans les fresques et les reliefs funéraires? on n'aime pas interprétation, puisque ces sujets ne se laissent reconnaître que si l'on reconnaît dans la scène des Mages une allusion de l'épiphanie et dans les Miracles des représentations des théophanies.

1. У. 846/20. п. 9.

1 V. *supra*, p. 9.
2 P. ex. Wilpert, *Manitien d'Kufek*, pl. 147, 272, 286. *Sand mel antiqua*, I, pl. LXXXII, 2; LXXXVI, CXXVI CXXVII 2 et CI.
Ajoutez aux *Reverses of Miracles* sur notre pl. LXX 2.

« Il est vrai que toutes ces figures de Miracles, peintes et sculptées valent moins par la seule histoire qu'elles évoquent que par le rappel de la force divine manifestée, on comprend la forme courbe, hiéroglyphique qu'on leur donna et aussi la présence de l'ajeta du même ordre sur les murs du baptistère archaïque (vers 2300 à Doura). Puisque le baptistère — nous l'avons rappelé déjà à propos du plan des édifices cultuels — conduisit à la mort du vieil Adara et à la naissance d'un homme nouveau, rempli de grâce et prêt au salut, les cycles des théophanies convenaient aussi bien à cette aide culturelle qu'aux chandres funéraires... une fois de plus on leur demanda de rapprocher la puissance de Dieu de ceux en faveur desquels on voulait la faire jouer à nouveau... il s'y agit de changer que la qualité de l'aspirant au salut. Au lieu du défunt qui demandait la vie éternelle, c'était le myrte qui voulait s'en assurer à l'avance par la grâce du baptême. L'auteur des fresques de Doura y exprima d'ailleurs, sur ce point, que des idées communément

1. V. Anagnostou, E. H. Eftaxiopoulos, and M. J. Griffin, *J. Acoust. Soc. Am.*, **101**, 1031 (1997).

8. H. Kuntze, *Charactères descriptifs et limitatifs de' Santi Mariani ad usum et instructionem*, L. Roma, 1902, p. 503 v. c. fig. MAXILLON, *Her. Ital.*, p. 157.
9. F. Pandoz, *Die Fische der Abtheilung von dem Nordrheide von Achim-Panigalis*, Hildesheim 1893, p. 10, 15.

* *Journal of Law, Economics, & Organization*, Vol. 11, No. 1, Spring 1995, p. 62 at 63.

Ainsi les théophanes des Miracles du Christ trouvent partie de la décoration monumentale des hypogées et des salles réservées au baptême, c'est même la que nous font leur première apparition dans l'art monumentale des sanctuaires chrétiens. Or, nous savons que l'art du *marquage* a été apparenté à ceux des monuments funéraires et des hôpitaux — le *marquage*, le *mausolée* et le *hospitium* n'employaient-ils pas les mêmes types architecturaux propres à l'art sépulcral antique, et l'imagerie des martyrs devaient-elle pas à l'icongraphie funéraire mausolées thériaux essentiels de son cycle ? Il y a aussi une raison de plus de croire que le thème des Miracles a passé, lui aussi, et le même heure, dans le répertoire des décorateurs des martyrs, et notamment de ceux des lieux saints qui nous ont transmis des théophanes du Christ.

Faute de mieux, c'est dans les peintures monochromes.

1. Van Benschoten et al., *Chemistry*, 1985, 11, 11.

2. A Douara, comme à Naples, on ne possède plus qu'une partie de ces images. On ne saurait, par conséquent, que signaler les points de ressemblance sans prétendre que les cycles dans leur ensemble se déroulent ainsi.

* Cf. t. 1, chap. 1 et II.

4 Cf. *supra*, premier chapitre.

5) Cf. *ibid.*, p. 180.

des églises du vi^e au viii^e siècle, les mêmes qui nous ont servi pour l'étude des images de l'Enfance que nous avons cherché les reflets des premiers cycles de ce genre, tels qu'ils pouvaient exister dans les *martyria*. A Saint-Serge de Gaza, Choroebus nota, dans la série des Miracles, les Noces de Cana, la Belle-Mère de saint Pierre, le Paralytique, le Serviteur du centurion, le Fils de la veuve, la Femme adultère, le Christ marchant sur les eaux, un Démoniaque, l'Hémorroïsse et Lazare¹. On voit que le cycle y était développé. N'empêche qu'il formait un ensemble distinct des cycles de l'Enfance et de la Passion dont l'un le précédait et l'autre le suivait. Le principe des iconographies observé sur les objets mobiliers anciens d'origine paléstinienne était donc fidèlement observé à Gaza. Et il en a été de même dans les églises que les patriarches d'Orient, écrivant à l'empereur Théophile en 836, envoyaient décorées à l'époque constantinienne, puisqu'en en évoquant les peintures ils citaient globalement « les Miracles » après un groupe d'images consacrées à l'Enfance et avant les scènes de la Passion².

C'est au temps de Théodore que remontent les scènes évangéliques de Saint-Apollinaire de Ravenne qui occupent le haut des murs latéraux de la basilique³. A cette époque, l'église avait été dédiée au Christ, et on ne saurait, par conséquent, établir un lien quelconque entre le choix de ces images et la dédicace ultérieure du sanctuaire à un martyr. Le témoignage de ces mosaïques nous est néanmoins assez précieux, car, au vi^e siècle, nous le savons, l'église de culte normal faisait souvent usage des formes artistiques créées naguère pour les *martyria*⁴. Or, à Saint-Apollinaire, nous retrouvons l'application intégrale du principe de la séparation, en deux cycles indépendants, des sujets tirés des Miracles du Christ et de ceux de sa Passion (c'est même, pour l'époque antique, le seul exemple conservé de peinture monumentale où chacun de ces cycles occupe un mur spécial : mur Nord pour les Miracles⁵, mur Sud pour la Passion). Mais en outre

1. Texte : *Laudat Mar.* 1, 97 et s., éd. Frieder, p. 17 et s.

2. Épître à l'emp. Théophile, ch. 3. *Monks P. G.*, 3, 339.

3. Van Buren et Gietz, *op. cit.*, p. 129 et s.

4. V. I. J., p. 306 et s.

5. Il rappelle les quatre des tristes images du cycle : Cana, Multiplication des pains, Pêche miraculeux, Deux Aveugles, Hémorroïsse, Samaritaine, Lazare, Pharisien et Publicain, Offrande de la veuve, Annonce du Jugement Dernier, Paralytique, Démoniaque, Paralytique de Bethsaïde. On remarquera que dans cette série trois scènes n'appartiennent pas au cycle habituel des Miracles.

l'iconographie de plusieurs scènes au moins dans les *martyria* sériels, reflète des types iconographiques orientaux, et plus particulièrement paléstiens : le Paralytique, les Noces de Cana, la Belle-Mère de saint Pierre, le Paralytique, le Serviteur du centurion, le Fils de la veuve, la Femme adultère, le Christ marchant sur les eaux, un Démoniaque, l'Hémorroïsse et Lazare. On voit que le cycle y était développé. N'empêche qu'il formait un ensemble distinct des cycles de l'Enfance et de la Passion dont l'un le précédait et l'autre le suivait. Le principe des iconographies observé sur les objets mobiliers anciens d'origine paléstinienne était donc fidèlement observé à Gaza. Et il en a été de même dans les églises que les patriarches d'Orient, écrivant à l'empereur Théophile en 836, envoyaient décorées à l'époque constantinienne, puisqu'en en évoquant les peintures ils citaient globalement « les Miracles » après un groupe d'images consacrées à l'Enfance et avant les scènes de la Passion².

Enfin, pour le cycle des Miracles, comme pour les deux autres, les dessins Grimaldi, d'après les peintures de l'église de Jean VII ou Valérien³, offrent des *martyria* intéressants. On se souvient⁴ que la dédicace à la Vierge l'origine grecque du fondateur, l'iconographie et la composition du cycle de l'Enfance, plaident en faveur d'une dédicace ultérieure sur ces mosaïques du début du viii^e siècle. Jusque là, la réunion de toutes les images évangéliques en trois groupes sur un seul mur et autour d'un panneau central consacré à l'image de la Vierge orante rappelle d'une part les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et de l'autre, l'ordonnance illustrative du chœur dans les *martyria* d'orient⁵. Or, ces recherches ne font que souligner l'intérêt de cette œuvre pour la recherche que nous poursuivons, parce qu'il s'agit d'un

1. *Basileus Gregorius*, IX, 1901, 17. *Fest. romani*, 9, 1706, p. 200.

2. Dans la liste des sujets cités par les patriarches orientaux pour les églises de 836. *Monks P. G.*, 3, 340, les « Miracles » sont représentés par : Paralytique, l'Image du Pharisien et Publicain, le Fils de la veuve, la Belle-Mère de saint Pierre, le Paralytique, le Serviteur du centurion, le Fils de la veuve, la Femme adultère, le Christ marchant sur les eaux, un Démoniaque, l'Hémorroïsse et Lazare. On voit que le cycle des Miracles, offre le seul point commun à la série des *martyria*. Le mosaïque de Ravenne occupe si sur ce point, nous le savons, p. 129 et s. D. V. Attalos faisait remonter le prototype de cette œuvre à la fin du viii^e siècle à Jérusalem, pour l'église du nom : *Enchiridion* (Museum, 1890, 1891, p. 174). Epiphane : *Museum*, p. 120, 201. Cf. Basileus, *op. cit.*, IX, 1901, p. 148, n. 4.

3. Van Buren et Gietz, *op. cit.*, 1, 2, p. 200 et s. Les restaurations ont permis sur la date de ces mosaïques un bon valeur. Personne n'a pu jusqu'à présent remonter au début du viii^e siècle.

4. V. *supra*, p. 103, 170.

5. A cause de l'ordonne qui remplace l'image axiale de l'Enfance.

les chances d'une inspiration par les peintures murales des sanctuaires aux Lieux Saints. Les images des Miracles y constituent un cycle qui comprend, sur un premier panneau, la guérison de l'Aveugle et de l'Hémorroïse avec une seule figure du Christ flanqué entre les deux malades (forme que nous avons observée sur une amulette gnostique orientale et sur le reliquaire de saint-Nagire à Milan)¹; puis, l'épisode avec Zachée (et également les amulettes et les sarcophages d'inspiration paléstinienne); enfin, une Résurrection de Lazare. Celle-ci termine le cycle des Miracles, assez bref, comme on voit, par rapport au cycle de l'Enfance, et ce développement inégal des deux thèmes des théophanies fait penser à la caractéristique des décorations typiques dans les églises d'Orient, dans la lettre à Théophile. On se rappelle qu'elle nomme un à un tous les sujets, assez nombreux, de la série de l'Enfance, et se contente de définitions sommaires (« Miracles et Paraboles », « Passion ») pour les deux autres cycles. Le parallélisme de ce texte et des mosaïques de Jean VII va jusqu'au bout, car le dessin Grimaldi ne montre pas plus de scènes de la Passion (trois, ou quatre si l'on ajoute une Descente aux Limbes qui termine l'ensemble des mosaïques) que d'images des Miracles. Cette parenté nous est précieuse parce qu'elle confirme les origines orientales des sujets évangéliques qu'elles traitent : c'est peut-être à travers cette œuvre du début du VIII^e siècle que nous entrevoyons le mieux ce qu'a pu être un cycle évangélique dans un *martyrium* de Terre Sainte ou dans une décoration d'église paléstinienne, fidèle à l'imagerie des Lieux Saints.

Les interventions immédiates de Dieu, après avoir été fréquentes pendant l'enfance et jusqu'au baptême du Christ, disparaissent ensuite des récits évangéliques et — exception faite de la Transfiguration — ne reviennent qu'avec le début de la *Passion*. Dieu fait entendre sa voix lors de l'Entrée solennelle à Jérusalem (Io. XII, 27-33), pour annoncer que la Passion immédiate sera une manifestation de sa gloire. Puis, c'est un ange de Dieu qui apparaît au Christ en prière

1. V. supra, p. 245, 248 n. 1.

2. MARINI SIMON, *Sur l'origine des sarcophages chrétiens du type Gethsémani*, dans *Mémoires d'Art et d'Hist.*, L.V, 1936, p. 383 et s.

3. Cf. TREMPER, dans *Early Windows*, IV Suppl. Band, col. 321.

à Gethsémani et le fortifie en vue des souffrances à venir (Luc XXII, 43). On se rappelle qu'à des moments analogues d'autres anges ou le Christ apparaîtront d'une façon symbolique aux martyrs¹, pour leur donner la force de supporter les tourments en les remplaçant de la *dynamis* divine. La vision de l'ange au Christ pour le fortifier (*dynameis dōnai*) a dû avoir un sens analogue à l'approche de la passion, la puissance divine dans Jésus n'a donc fait que croître sur la croix. À deux reprises (Mt. XXVII, 46-47 et Lc. XXIII, 46), le Christ adresse la parole à Dieu qu'il attend, qu'il espère voir au même moment par « les yeux de l'esprit » comme cela survient plus d'un martyr dans des circonstances analogues. Mais à deux quelques instants avant leur mort. La résurrection du Christ, qui n'est décrite par aucun évangéliste, est éminente dans les quatre récits par une vision vésérale : un ange ou deux hommes resplendissant de lumière selon le modèle romain, de toutes les théophanies-apparitions apprennent la grande nouvelle aux femmes myrraphores. Enfin, les visions vésérales se succèdent à partir de ce moment à un rythme accéléré, à propos de chaque apparition du Christ ressuscité aux hommes : ce sont autant de théophanies-visions. Et la suite des épisodes, ou, depuis le début de la Passion, dans intervient directement dans le cours des choses, se termine par la vision du Christ en gloire, dans les cieux, que deux hommes en vêtements blancs (toujours comme dans les théophanies), expliquent aux apôtres éblouis comme une image de la *parousia* finale du Seigneur. C'est donc avec l'ascension ou indépendante, la descente du Saint-Esprit, le jour de la Pentecôte, offre enfin une dernière et puissante manifestation de cette force divine qui agit directement lors de tous ces événements prodigieux.

En entreprenant l'illustration par l'image des épisodes de la Passion et de la fin de la vie terrestre du Christ jusqu'à la Pentecôte, les iconographes chrétiens restaient donc toujours dans le cadre des thèmes de théophanie. Mais, tandis que les éphémères de l'Enfance et des Miracles qu'ils interprétaient dès une époque très ancienne étaient familiers à bien des religions de ce temps, il n'en était pas de même pour le groupe des théophanies de la Passion-Résurrection. Les églises de l'Enfance et des Miracles de Jésus avaient donc pu s'appuyer sur des souvenirs de l'iconographie païenne des théophanies.

1. Cf. p. 74, 75.

tandis que les images de la Passion n'évoquaient point d'antécédents semblables, et c'est ce qui explique, selon moi, le retard apporté à la création d'une iconographie de la Passion. Pour composer ses premières images les exemples des épiphanies antiques ne suffisaient plus. Il a fallu une impulsion particulière, et cette impulsion, nous le verrons, est venue du culte des saints et des reliques palestiniennes.

Rappelons-nous, à ce propos, que l'imagerie chrétienne funéraire antérieure à la Paix de l'Église n'avait jamais représentée les scènes de la Passion. Les peintures des catacombes n'en offrent aucun exemple et sur les reliefs des sarcophages elles n'apparaissent pas avant le IV^e siècle. Et pourtant, aucun sujet ne semblait mieux désigné pour être traité par l'art sépulcral que la victoire du Christ sur la mort. Pourquoi avoir omis cette preuve sublime de la résurrection qui attendait le fidèle défunt dans la série de paradigmes de « saluts » moins dédalants qu'on alignait sur les murs des catacombes et des sarcophages ?

On sait le parti que l'art chrétien tira plus tard du rapprochement du tombeau et de la croix-symbole du salut et du thème de la résurrection. Mais les cycles funéraires chrétiens archaïques les ignorèrent complètement et dans les prières les plus anciennes, on ne voit pas davantage accorder la place centrale qu'elles sembleraient mériter à la mort et la résurrection du Christ : fidèles aux formules établies des invocations juives, elles multiplient, comme les images des catacombes, les exemples de saluts mineurs et lointains au lieu de les remplacer tous par l'œuvre du Salut par excellence. Et cette analogie des prières paléochrétiennes, mieux qu'aucun autre argument, nous invite à écarter l'hypothèse courante, selon laquelle les chrétiens répugnèrent longtemps à figurer les souffrances du Christ et sa mort sur la croix, parce que ces images risquaient de le diminuer. On aurait pu affirmer, à la rigueur, que ces chrétiens, qui allaient pourtant

jusqu'au supplice pour témoigner de la mort et de la résurrection du Christ, reculeront devant l'effet trop évocateur qu'aurait pu avoir une figuration plastique de ces mêmes événements. Mais les prières ne présentaient aucun danger de cette sorte. Et puis, il suffit de se rappeler les premières images de la Passion, y compris le crucifiement, lorsqu'elles apparaissent enfin, c'est-à-dire au IV^e et au V^e siècle : jamais ces figurations où le Christ a l'allure d'un triomphateur n'auraient pu offenser le regard des chrétiens ni attirer dédaigneusement celui des ennemis païens. Or, ces images triomphales de la Passion datent de la Paix de l'Église et même de l'époque du culte le plus intense de la croix du Golgotha : ce n'est donc pas par crainte de l'ennemi païen ou du rappel trop brutal des souffrances corporelles que le Christ y apparaît toujours en triomphateur, mais parce que tel a été le vrai thème de l'iconographie antique de la Passion¹. Et si l'art chrétien l'avait longtemps ignorée, c'est qu'il s'en tint à des modèles d'images de types établis qu'il continuait à répéter, tout comme les prières archaïques maintenaient leurs vieilles formules juives.

L'impulsion à la création d'une iconographie de la Passion vint de Palestine. Ce fut une conséquence de l'invention de la Vraie Croix et du culte nouveau, ou renouvelé par Constantin, des Lieux Saints du Golgotha et de Gethsémani, puis d'autres endroits rattachés au souvenir de la Passion et de la fin de la vie de Jésus. Ainsi, la naissance de ce troisième cycle d'images évangéliques se trouve-t-elle liée au culte des reliques plus étroitement encore que les deux autres, tandis que la vénération des Lieux Saints de l'Enfance et des Miracles a contribué au succès de ces thèmes et a rappelé à la vie certains types iconographiques qui rayonnèrent à travers la chrétienté. Aucune image de la Passion n'est antérieure aux débuts du culte des lieux sanctifiés par les souffrances, la mort, la résurrection et les apparitions du Christ après sa résurrection.

L'influence de ce culte sur l'imagerie s'est manifestée de plusieurs manières différentes. Nous l'observerons sur deux exemples, à Rome d'abord où les monuments conservés nous permettent de la constater dès l'époque constantinienne, puis en Palestine, où elle a dû porter ses fruits dès le IV^e siècle.

1. CYRILLE DE JÉRUSALEM, *Catech.*, IV, 14, XVIII, 3 et 23; MONT, *P. O.*, 33, 472, 773, 779.

1. Sur ces prières, v. supra, p. 9. La priorité du cycle de l'Enfance et en même temps le lien qui l'unit à la Passion (à travers le thème commun de la théophanie) sont illustrés par la célèbre croix enluminée du *Sinai Sacetaron* 89 Latron (p. 88; DODD, *Manuscr.*, fig. 156). En effet, toutes les images qui concernent le corps du Christ (du IV^e au VI^e siècle) empruntent à l'histoire de l'Enfance (Annonciation, Visitation, Nativité, Adoration des Mages, Fuite en Égypte, Présentation au Temple, Baptême), tandis que la Passion — qui semblerait plus normale pour décrire une stase — n'est représentée par aucun sujet.

également : est le style nouveau ramené par Constantin à Jérusalem qui mit les artistes romains sur la voie des sujets tirés de la Passion. En Terre-Sainte, une iconographie nouvelle fixa les traits d'images historiques commémoratives créées sur les lieux, comme elle l'avait fait pour les scènes de l'Enfance et des Miracles, elle représenta, en outre, la relique sublime de la croix, l'inventée et conservée à Jérusalem.

Les premières représentations romaines de la Passion apparaissent sur des sarcophages de la première moitié du IV^e siècle, et, vers 350, elles s'y groupent d'une certaine façon constante, pour former un petit cycle bien caractérisé. On appelle sarcophages « de la Passion » les monuments décorés de ces reliefs qui, pour la plupart, réunissent autour d'une croix triomphale (bien autour de la composition romaine du Christ remettant la loi à saint Pierre en présence de saint Paul), le Jugement de Pilate, à droite, et le Lavement des pieds et l'Arrestation de saint Pierre, à gauche. D'un sarcophage à l'autre, certains éléments de ce cycle varient : parfois, on voit saint Pierre s'avancer vers le supplice, précédé d'un porteur de la croix du martyre, ailleurs, une scène de l'Exécution de saint Paul fait pendant au martyre de saint Pierre, etc. Un sarcophage célèbre, le Latran 171², remplace le Lavement des pieds par le Chemin du Calvaire du Christ, et la scène avec saint Pierre par un Couronnement d'épines. Sur cet exemple, la façade entière est consacrée à la Passion, à l'exclusion de tout épisode tiré de l'histoire des princes des apôtres. Mais non seulement ce sarcophage est isolé, mais encore il est plus tardif que les autres sarcophages du groupe « de la Passion ». Il marque un point d'aboutissement, d'ailleurs sans lendemain. La série débute par les exemples³ où le Jugement de Pilate (qui occupe toute la moitié droite de la façade) fait pendant au Lavement des pieds et à l'Arres-

2. Sur ces sarcophages et leur datation, ainsi que sur l'évolution (une théorie qui nous paraît erronée) du cycle de la Passion, qui débute avec l'Épître de Haim Efronim (ou CAMPENIEN) en 191, *Passionssarcophage*, Marbourg, 1925, passim. V. aussi surtout sur la composition de ces sarcophages, surtout chrétiens du IV^e s., GARNIER, *Revue d'Art*, 1934, p. 121 et 122, pour une très intéressante étude.

3. *Revue d'Art*, 1934, p. 121. CAMPENIEN, *Revue d'Art*, 1934, p. 121. WILKERT, *Sarcophages*, I, 1934, p. 121.

4. Les sarcophages de Latran (GARNIER, *Revue d'Art*, 1934, p. 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000).

sation de saint Pierre, groupés autour de la croix triomphale. Ce cycle initial réunit donc la Passion du Christ et le martyre de l'apôtre en s'efforçant même de les grouper autour des événements symétriques : si la partie gauche tendait à réserver au Christ, la partie droite tendait à réserver à saint Pierre : L'aveinement des pieds ou l'apôtre sur un char, domine la composition ; Arrestation, ou le martyre entre deux bourreaux. La violence d'une symétrie des scènes représentées est soulignée extérieurement : la figure de saint Pierre assis à l'extrémité gauche, correspond à celle de Pilate, qui siège à l'extrémité opposée, à droite. En général, on y fait précéder saint Pierre par un porteur de croix, pour rapprocher cette scène du martyre de l'apôtre de celle du chemin du Calvaire¹. La parallélisme du martyre et de la Passion ne disparaît point lorsqu'on remplace saint Pierre par saint Paul², ou lorsqu'on les réunit sans les diviser sur la même frise et à côté du Jugement de Pilate³. Il faudrait plus que la croix triomphale pour rendre toujours à l'ensemble des reliefs.

S'il n'y avait sur ces sarcophages que celle-ci, les martyres des deux apôtres, nous y aurions rencontré un type de l'iconographie des martyrs qui s'est vuant, plus haut, ou plus exactement, une version plus ancienne — et plus ancienne — de ce groupe, qui place à côté, souvent des martyrs alignés autour d'une croix triomphale. Les sarcophages « de la Passion » appartiennent par là même général à cette série de figures et en offrent même les exemples les plus anciens. Comme ailleurs, le rapprochement de la croix triomphale et des martyrs ne peut s'expliquer que la communion de ceux-ci avec le Christ par la sainteté

1. GARNIER, *Revue d'Art*, 1934, p. 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000).

2. GARNIER, *Revue d'Art*, 1934, p. 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488,

premiers. Enfin, détail important, de part et d'autre du couvercle du sarcophage brillent deux étoiles énormes à onze pointes.

Cette image originale et dépourvue de toute légende se laisse évidemment rapprocher d'une fresque moins ancienne, mais archaïsante, de la coupole de l'un des hypogées de Bagawat en Égypte¹. Plusieurs femmes voilées s'y avancent processionnellement, une torche à la main, comme à Doura, vers un temple à fronton et colonne qui a remplacé ici le sarcophage. Une légende, qui nomme ΠΑΡΘΕΝΟΙ les personnages de ce groupe, permet de reconnaître dans la scène une procession liturgique de vierges chrétiennes. Par analogie, la fresque de Doura pourrait figurer des néophytes, le jour de leur baptême collectif, et dans ce cas le sarcophage à étoiles ferait allusion à la symbolique de la mort-résurrection et à celle des « lumières », l'une et l'autre impliquées dans le baptême. La forme d'un sarcophage donnée à la cuve baptismale du baptistère de Doura, ainsi que l'usage de fixer à Pâques le baptême collectif des néophytes, justifieraient cette interprétation. Celle-ci ne se trouverait pas compromise par une allusion possible aux femmes-myrrhophores (ni à celle des vierges sages), car l'usage du baptême au jour de Pâques facilitait le rapprochement des néophytes et des saintes Mères de la Résurrection : c'est à la cuve en forme de tombeau, pour les unes, et au tombeau vide du Christ, pour les autres, que s'était révélé le mystère de la mort-résurrection.

On est sûrément sur le bon chemin en admettant une pareille explication de cette image et en supposant notamment que la fresque de Doura pouvait à la fois figurer un épisode évangélique et une scène cultuelle. Mais le problème ne nous intéresse ici que dans la mesure où la peinture du baptême peut faire allusion à la scène historique des Saintes Femmes au tombeau. Or, cette possibilité me semble assurée et, dans ce cas, nous nous trouverions en face d'une représentation extrêmement précoce de la Résurrection.

Un détail iconographique en augmente la valeur. Précisons

1. De Bruck, *Ateliers pour... l'arch. de l'Égypte chrét.*, pl. 1 N. Une partie de cette image apparaît sur notre pl. XXXV, 5.
2. W. Stauder, *Le baptême et le baptistère de Doura-Europas*, dans *Annales de l'Éc. des Hautes Ét. du Louv.*, t. 1, 1897, p. 168 et s. ; c'est cette peinture inspirée par le phénomène des vierges qui, à la veille de Pâques, se rendaient auprès du saint-sépulchre.

tout d'abord que la présence de trois femmes auprès du tombeau, et de plusieurs autres (deux ?) mentionnées à la suite, signifierait que le peintre se laisse guidé par le récit de Luc, qui, seul parmi les évangélistes, nomme trois et non deux myrrhophores et fait allusion à leur compagne² (Luc XXIV, 10). Les lumières et les pots d'oignons sont en fait porteurs d'aromates arrivés au tombeau « de grand matin », qu'un élément, mais essentiel, les « deux hommes vêtus de robes resplendissantes », qui apparus devant eux, leur firent incliner le visage vers le terre, dans l'épouvante. Nous avons vu plus haut que cette vision d'Abraham était l'élément essentiel du récit évangélique de la Résurrection. Aussi aurons-nous illustré de ce récit la peinture d'aujourd'hui, depuis le IV^e siècle au moins, ou deux siècles auparavant, si l'être céleste apparut aux myrrhophores. Dans une peinture de cette époque plus tardive (après le IV^e siècle), l'absence de cette figure excludrait à l'avance toute interprétation de l'image qui voudrait y reconnaître les saintes Femmes au tombeau. Mais une peinture de 350 peut avoir encore ignoré la convention iconographique qui, depuis le IV^e siècle, attribue pour l'envoyé céleste des visages éphémères, l'apparence d'une *nike*. Le fresque de Doura serait donc justifiée avant ou par les personnages angéliques dans une scène qui, plus tard, deviendrait obligatoire, et en empruntant à l'un de ses temps une autre formule iconographique pour représenter la théophanie. C'est ainsi que l'auteur des fresques contemporaines de la synagogue de Doura même, se servit de la terminologie de la Main Divine chaque fois qu'il avait à mentionner l'intervention immédiate de Dieu dans le développement d'une vision d'Ézéchiel : la Main y transporte le prophète, c'est elle encore qui exprime les ordres divinement par Dieu.

Or, en supposant que le peintre du baptême, si nous fil un emprunt à l'iconographie antique de la théophanie, on serait en droit de reconnaître une figure de deux êtres resplendissants apparus aux Mères dans les deux étoiles immenses qui brillent au-dessus du sarcophage. Le nombre de ces astres se trouve justifié par le texte de Luc et correspond au groupe des femmes sur la fresque qui ne s'explique lui aussi que par le texte de ce même évangéliste. D'autre part l'imagerie antique pouvait lui suggérer le motif

Toutes les autres figurations des épisodes de la Passion et

J. Polym. Sci., **7**, 209 (1968)

1. Kuchner, *Das Nat. Ges. Abhänge in Literatur u. Kunst*, 11, 1902, fig. 32.

4. *Stat. Soc. Biomethods* 16:3 (1978).

© 1994, Rg. Pk. All rights reserved. LAL 4

6. Kammann, v. d. Bg. 26, 27, 42, 43, mit Hinweisgelehrte auf den römischen von
Ludwig Kammann in München, 1844, Bg. 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861,

[illegible]

La cycle de la Passion est lui-même composé de sept cycles (ou beaucoup d'épisodes) : Crucifiement, Descente aux enfers, Pentecôte, Ascension, etc. Les peintures du cycle sont réunies à la Douzaine du Saint-Esprit. Le plus important orne d'images chrétiennes mais d'un style musulman ; c'est le cycle palestinien un Remontant du saint Pierre, la épouse de Monna représente l'apparition du Christ ressuscité aux apôtres, avec saint Thomas ! Toutes ces scènes représentent des épisodes de la Passion et des apparitions post-ressurrectionnelles, qui avaient été formulées pour les sanctuaires épiques, à Jérusalem ou Golgotha pour le Crucifiement et la Ressurrection sur le Mont des Oliviers pour l'Ascension, à Sinj, pour la Pentecôte et l'apparition

1. Zur See geschwemmte orientalische Seidenstoffe = Javanische, das Museum
zu Samrat, 1. p. 1967 et s. Giltzinger. Hainrich de Kuhnigk, im Mus. p. 80.
Kishikawo et Tonarié, Nip. Dremat., IV, p. 24. Erich de Orlend, 1891,
1894, p. 199. Annuaire Soc. Anthrop. Popule, IX, 1898, p. 15. 31
H. Weller, Aethiopische Bildwerke (im Friedrich-Museum zu Berlin), n° 367.
Bretschneider, 1863, catalogue, p. 750.

909 Exposition byzantine à Paris en 1876, cat. exp. n° 100

XXII, 1890, pt. 1, no. 1. J. F. von der Franchet, *Thierleben d. Kröte*, p. 11.

2. 4. 1998. 1998.

Thomas, au prétoire, pour le Remement de Pierre. L'un au moins des types iconographiques établis par cette imagerie jérousalémite garde invariablement un souvenir matériel du lieu de culte auquel il avait été créé : c'est la liturgie des Myrrhophores, où le linceul vide de Jésus figure toujours la rotonde du *martyrium* du Golgotha fondé par Constantin¹. Nul doute, par conséquent, que ce groupe d'images étroitement solidaires et reproduites sur de nombreux monuments ne soit d'origine paléstinienne et ne provienne des *martyria* des Lieux Saints.

Je n'ai pas à revenir sur les signes iconographiques qui nous ont prouvé que les images paléstiennes du Crucifiement, des Saintes Femmes au linceul et de l'Incrédulité de Thomas avaient pour objet de montrer les théophanies du Christ lors de ces épisodes évangéliques. Quant à la scène du Remement de saint Pierre, où l'on ne voit plus de vision divine comme dans les autres scènes de la Passion du cycle paléstinien, elle rejoint néanmoins le thème habituel des théophanies. Il me semble, en effet, que le succès surprenant que cet épisode soulignait en fait un moment de défaillance de l'apôtre, si connu tant à Rome qu'à Jérusalem, est dû principalement au miracle de la révélation faite à saint Pierre par le chant du coq : l'imagination populaire envenimée a dû reconnaître *in galli cantu* une manifestation d'autant plus éclatante de la puissance divine que celle-ci fut rendue apparente aux hommes (à saint Pierre) par un oiseau². Il suffit d'observer le soin avec lequel toujours, depuis les sarcophages, les praticiens dessinaient et modelèrent le coq chantant auprès de l'apôtre et l'imagèrent parfois aussi demeurer grand que la borne étoilée qui guida les Mages.

Parmi les exemples conservés d'œuvres authentiques paléstiennes de cette iconographie de la Passion, aucun n'est antérieur au VI^e siècle. Mais, indirectement, nous sommes renseignés sur ses origines plus anciennes. On se souvient, en effet, que la mosaïque absidiale de Sainte-Pudentienne à Rome, qui date des environs de l'an 400, introduit dans une vision de Majesté Divine dans la Jérusalem Céleste une représentation de la « Nouvelle Jérusalem ».

1. V. nos planches XVI, 1-3; XV, 3 et 4; LXI, 2; LXII, 3.

2. N'est-il pas significatif à cet égard que le sanctuaire qui commémore le lieu du Remement de saint Pierre, à Jérusalem, avait été appelé *in galli cantu*?

fondée par Constantin, et de la croix de métal précieuse et décorée de pierres et de perles que Théodose II fit sur le Calvaire. A cette date déjà, une œuvre de l'art paléstinien, rattachée au culte des Lieux Saints, prend une place dans l'iconographie chrétienne, et jusque dans la liturgie de Rome. Mais il y a mieux sur un petit groupe de sarcophages latins qui, s'ils sont plus récents que les sarcophages de la Passion, ne sauraient cependant être postérieurs au début du VI^e siècle, on voit se déployer un groupe d'images analysées tirées de la Passion. J'admets que, dans leur ensemble, ces cycles ont pu être composés sur place, peut-être en Provence, et que leurs auteurs se basèrent plutôt plus ou moins directement sur le récit évangélique. De pareils cycles narratifs de la Passion ont pu se répandre, depuis le IV^e et le V^e siècle indépendamment des cycles allégoriques, qui seuls nous intéressent ici, parce que c'est dans ces derniers seulement qu'on a des chances de reconnaître les traces d'une influence du culte des Lieux Saints, ainsi que l'époque et le lieu de leur origine. Mais l'iconographie de plusieurs autres, dans ces cycles des sarcophages tardifs, porte l'empreinte d'une influence de l'imagerie paléstinienne. Elle est surtout dans plusieurs exemples de la scène des Saintes Femmes au Tombeau (variantes de l'Échelle tendue), et probable dans les images du Baiser de Judas et de la Prière de Golgotha, qui s'apparentent étroitement aux mêmes scènes sur les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Nouveau et appartiennent donc à l'art oriental dans la mesure où ces mosaïques peuvent lui être attribuées. (Quoi qu'il en soit d'ailleurs, les images des Saintes Femmes au Tombeau semblent à prouver l'existence de prototypes paléstiens vers 400 ou plus tard.)

Enfin, une étude récente a rendu vraisemblable l'origine paléstinienne des images d'un autre groupe de sarcophages occidentaux de la fin du IV^e siècle. Sur une frise marbreuse on y voit se succéder plusieurs miracles l'épisode 1930.

1. WILPERT, *Sarcophagi*, Texte 1000, 1 p. 236, 2) et fig. 234, Abb. 11; CCXXXIII, 6 et pl. CCXXXVIII, 1. GARNICCA, l. c., p. 315, 1) et 234, 4.

2. WILPERT, dans *Arch. crist.*, 2, 1922, p. 39 et s., pl. XV.

3. Sarcophage à Saint-Géles à Milan et un autre disparu, qui semblent se trouver au Vatican : WILPERT, *Sarcophagi*, p. 338-341, et fig. 338, 1 pl. CCXXXIII, 6. GARNICCA, l. c., pl. 315, 1) et 234, 4.

4. Sarcophage à Servanne : WILPERT, dans *Arch. crist.*, 2, 1922, p. 39 et s., pl. XV, 2.

Zachée et l'entrée à Jérusalem¹. S'il est par ce dernier sujet que commence souvent le cycle de la Passion. Or, sur ces sarcophages, il a les caractères iconographiques qu'on lui verra à partir du VI^e siècle sur les images syro-palestiniennes de sorte que ces reliefs ajoutent un témoignage indirect, mais certain, en faveur d'une iconographie palestinienne de la Passion dès la fin du IV^e siècle. Tout compte fait et malgré la date plus avancée des documents originaux provenant de Palestine, nous pouvons donc en placer les débuts dans la deuxième moitié de ce siècle. Le cycle romain et le cycle palestinien seraient ainsi sensiblement contemporains, et ce synchronisme ne viendrait que confirmer la communauté de leur source d'inspiration : la culte des Lieux Saints de la Passion, à Jérusalem.

Ces deux cycles, on l'a vu, ne comprennent qu'un petit nombre de scènes choisies en partant de principes différents. Le cycle initial des sarcophages, d'une composition qui ne pouvait se justifier qu'en fonction du culte des princes des apôtres, fut abandonné par la suite ; et même sur les sarcophages il se vit transformé et écarté par des éléments du cycle palestinien, qui depuis le V^e siècle s'imposa à la chrétienté entière.

Tandis que sur les sarcophages occidentaux on voit, dès le IV^e siècle, les différentes scènes de la Passion rapprochées sur le même monument, ou elles forment des ébauches de cycles (du type romain ou palestinien), nous ne possédons aucun exemple conservé du cycle palestinien reproduit sur une œuvre orientale antérieure au VI^e siècle. Car il semble bien que ni la lipsanothèque de fresca (fin du IV^e siècle), ni le diptyque de Milan (V^e siècle)², ni même les portes de Sainte-Sabine (V^e-VI^e siècle), qui offrent des séries d'images de la Passion, ne puissent revendiquer pour celles-ci une origine palestinienne. Ces trois cycles archaïques, quels qu'aient été leurs prototypes, ressemblent davantage à des illustrations narratives des évangiles qu'à des ensembles d'inspiration idéologique. Il est probablement significatif, d'autre part, que partout, dans l'art paléochrétien, les scènes de la Passion soient plus rares que les images de l'Enfance et des miracles et que, dans aucun pays chrétien, on ne trouve d'église anté-

rieure au VI^e siècle avec des peintures murales issues de la Passion et qui forment pendant aux cycles monumentaux de la Palestine du V^e siècle, à sainte-Marie-Majeure de Rome et à La Daurade de Toulouse. Les fresques des chapelles de saint Paul commencent bien le cycle de l'Enfance, mais non pas celui de la Passion. Et même lorsque, sur deux sarcophages de Terre Sainte, qui datent du VI^e siècle, on voit, réunis sous à « une » Crucifixion, une Résurrection (sainte Basile) ou l'Ascension et une Annonciation, on ne saurait admettre que ces scènes rapprochées ne pour signifier que l'Église locale qui remplit l'ensemble avait été prise à tous les mystères des Lieux Saints : saint figure rassemblée dans un sanctuaire commémoratif quelconque de la Palestine.

Ce sont toutefoires deux phases du VI^e siècle qui nous attestent que l'art monumental s'était emparé, à une tour des limites de la Palestine, et dans les deux cas nous retrouvons au même temps cette séparation du cycle évangélique en groupes distincts de l'Enfance, des Miracles de la Passion, qui nous a semble typique pour l'imagerie des martyria des Lieux Saints ainsi son thème général des Évangiles. Il est clair, c'est une église de Palestine qui nous communique, de Saint-Serge à Gaza, qui offre l'un de ces deux exemples. D'après Choricius, la mosaïque y avait figuré, après un groupe de scènes l'Enfance et un autre, très complet, consacré aux Miracles, une troisième série de peintures destinées, selon à la Passion. Elle contenait au moins les sujets que voici : Trahison de Judas et Arrestation, Jugement de Pilate, Crucifixion, Saintes Femmes au Tombeau, Ascension³. Ces mosaïques n'existent plus, mais à en juger d'après une iconographie⁴, cette œuvre de Gaza aurait des types typiques en Palestine, plus exactement, dans les martyria des Lieux saints, y compris le Crucifixion. Il restera à prouver que les décors de ces martyria pouvaient fournir un modèle de Gaza non seulement des types iconographiques, mais aussi un modèle de cycle tripartite complet, comprenant notamment la partie relative à la Passion. Sans pouvoir le démontrer, disons que cela paraît d'autant plus probable

1. Marcel Leuon, *Sur l'origine des sarcophages chrétiens du type Bismarck*, *Orbis* Mémoires d'Art et d'Hist., LV, 1938, p. 101 et s.

2. Diptyque en ivoire du VI^e siècle. GARNIER, l. c. p. 145.

3. Un texte nous ramène à la même époque : c'est certes que l'église de Sébastopol à Chypre signale des représentations de la Passion du Christ sur ses murs, mais, dans les églises, ainsi que dans les martyria, sur les fonts et les vêtements. Mand, N III, 86.

4. CHORICIUS, *Laodice*, Marc 1, 72 et s., 82. Baudouin, p. 27 et s.

5. MILLET, *Iconogr. de l'Évangile*, p. 44, 186, 190, 200, 206, 208.

pend le vi^e siècle que les sujets de la Passion du Christ correspondant aux lieux de suite les plus importants et les plus fréquentes de la Terre Sainte. Plusieurs d'entre eux étaient en outre si rapprochés topographiquement que leurs images particulières formaient des groupes étroitement unis, je pense à la scène constante du Crucifiement et des Saints Pierre et Paul, qui se rattachent conjointement aux sanctuaires évangéliques du Golgotha comme l'église commémorative de Nazareth avait fourni le modèle des scènes accomplies de l'Annonciation et de la Visitation. C'est en partant du même principe que l'église de Son aurait pu transmettre à la tradition iconographique simultanément les images de la Cène, de l'Apparition aux apôtres avec Thomas et de la Pentecôte¹, et favoriser ainsi la formation d'un cycle stabilisé des épisodes de la Passion.

On aurait pu espérer que les treize scènes de la Passion, sur les mosaïques du vi^e siècle à Saint-Apollinaire-le-Nouveau², pourraient nous éclairer sur les cycles analogues des martyria de Jérusalem. Mais, telles comme elles se sont stabilisées dans l'art monumental de leur époque, et ne peuvent être comparées à des peintures monumentales palestiniennes, ces mosaïques de Ravenne ne sont presque d'aucun secours pour notre étude. Certes, plus d'un trait de leur iconographie semble émaner des modèles palestiniens (la rotonde du Saint-Sépulchre, le Christ barbu dans toutes les scènes de la Passion et rien que dans ces scènes, les scènes avec Judas et les deux Apparitions après la résurrection), mais sans parler de l'éventualité d'un intermédiaire inconnu (et la forme architecturale de la rotonde du Saint-Sépulchre qui diffère du type consacré par l'iconographie palestinienne), le prototype oriental aurait pu être un manuscrit illustré (ou non) bien qu'un cycle monumental. Nous n'inversons donc que la conception générale du cycle, à Saint-Apollinaire, qui plaide, elle, en faveur d'une influence des peintures murales des martyria des Lieux Saints. On se souvient, en effet, que l'histoire évangélique y est présentée sous l'aspect de deux séries égales de scènes fixées, face à face, sur les murs latéraux de la nef : l'une était consacrée aux Miracles et aux Prédictions, l'autre à la Passion. Autrement dit, avec toute la netteté souhaitée on y a appliqué le système des théophanies

groupées en cycles distincts, que nous faisons remonter à l'art des martyria. Saint-Apollinaire offrait l'exemple le plus complet de cette façon de concevoir l'histoire évangélique, dans un sanctuaire, s'il avait conservé sa décoration du mur Est et de l'abside où, comme à Sainte-Marie-Majeure et à Saint-Gall, nous reconstituons volontiers un cycle de l'Enfance (v. supra). C'est en considérant les thèmes généraux des deux cycles distincts de Saint-Apollinaire, qu'on pouvait s'entrevoir derrière ces images de la Passion un schéma à la décoration murale des martyria des Lieux Saints.

Pour la même époque la dévotion de Perouze est plus qu'incertaine en ce qui concerne le cycle de la Passion³ et il faut arriver au viii^e siècle pour en retrouver des exemples sûrs. Je pense aux fresques du chœur à Sainte-Marie-Antiqua où nous avons déjà relevé un cycle théophanique qui comprenait dix scènes de l'Enfance et dix autres scènes partagées entre la Passion et les Apparitions après la résurrection. Malgré l'état fragmentaire des peintures, cette composition bipartite du cycle neuf ramène aux mêmes principes, et on y observe même un développement, singulier pour cette époque, de la partie consacrée à la fin de la vie du Christ. La place importante réservée aux Apparitions souligne le thème théophanique de l'ensemble. Ces peintures datent du début du viii^e siècle et, comme nous l'avons rappelé déjà, appartiennent à l'art grec : elles avaient été peintes, au même endroit, d'un autre cycle évangélique, qui comprenait également des scènes de la Passion : il est donc permis de faire remonter la création de cet exemple d'une Passion monumentale au viii^e siècle au plus tard. Le même pape Jean VII qui fit peindre les murs de ce chœur de Sainte-Marie-Antiqua fit exécuter les mosaïques de l'abside qu'il consacra à la Vierge, dans une dépendance de Saint-Pierre du Vatican. Les dessins (Grimaldi), d'après ces peintures disparues depuis, montrent plusieurs scènes de la Passion liées à la fin d'un cycle évangélique important⁴. Nous avons signalé plus haut les nombreuses images qu'on y avait consacrées à l'Enfance et les quelques Miracles qui leur font suite. Les épisodes qui se rattachent à la Passion n'y occupent qu'une partie de l'art

1. Ce n'est que par déduction qu'on peut en supposer l'existence, mais le schéma de cette agglomération était simple. V. p. 229.

2. V. supra, p. 244.

3. V. H. RICHARD, *Le Cycle de la Passion*, p. 229.

4. H. RICHARD, *Le Cycle de la Passion*, p. 229.

5. V. H. RICHARD, *Le Cycle de la Passion*, p. 229.

des trois registres occupés par les images. On y distingue, notamment, après une Entrée à Jérusalem, une Cène, un Crucifiement et une Descente aux Limbes. Si cette dernière scène, d'un type iconographique grec moins ancien (7), a pris la place des Saintes Femmes au Tombeau pour représenter la Résurrection, on voit que par ailleurs l'imagerie reste fidèle à l'iconographie paléstinienne : le Crucifiement, en particulier, reproduit le type que nous connaissons en Orient, depuis la fameuse miniature de l'Évangéliaire de Rabula (sur ce type, v. *infra*, p. 286). Ce motif ne vient d'ailleurs que s'ajouter à d'autres traits archaïques et orientaux que nous avons relevés déjà, sur les mosaïques de l'oratoire Jean VII, et qui nous ont incliné à y reconnaître des imitations de peintures murales des *martiria* paléstiennes. L'importance relative des scènes consacrées à chacun des trois groupes de théophanies n'est pas moins instructive à cet égard : l'Enfance y prédomine en effet, aussi nettement que dans cette autre série de fresques, commandées par le même pape, qui se trouve dans le chœur de Sainte-Marie-Antique, et c'est un trait d'archaïsme. Les séries des Miracles et de la Passion semblent ajoutées, en appendice, à un cycle central et initial consacré à l'Enfance. Or, fort curieusement, on a cette même impression en lisant le passage déjà signalé de la lettre des patriarches d'Orient à Théophile, où en voulant décrire une décoration murale typique des églises de son pays, ils énumèrent d'abord, sujet par sujet, les scènes de l'Enfance, et se bornaient à dire, pour le reste des images évangéliques du cycle : « miracles et paraboles » et « passion » (1).

La phase suivante de cette histoire des cycles théophaniques, dans l'art grec, nous est connue par des fresques de Cappadoce. Au ^x^e siècle, Toqale I^{er} reproduit une longue série de scènes où, plus développée que dans n'importe quelle autre peinture du type archaïque cappadocien, la Passion comprend une dizaine d'images. Mais elle reste dominée par l'Enfance et les thèmes annexes qu'on a joint à l'histoire des « débuts » de l'œuvre du Salut. La décoration un peu postérieure de Toqale II^e, n'amplifie pas le cycle de la Passion, mais son importance relative grandit du fait que les deux autres éléments traditionnels du cycle théophanique (la

série des Miracles et celle de l'Enfance, s'y équilibrent davantage, et surtout parce que, se faisant l'écho d'une exécution symbolique du chœur de l'église, le fresque fait dans l'abside le groupe des principales scènes de la Passion qui correspondent aux thèmes Mort et Résurrection. Un Crucifiement de grand style, dans le conque, une Descente de la croix, un Insevelissement, une Descente aux Limbes et les Femmes au Tombeau, sur le mur semi-circulaire de l'abside. Enfin, l'évolution ultérieure, qui se laisse observer également en Cappadoce, conduit à un essor très net du cycle de la Passion dans les églises byzantines du moyen âge. Ce n'est pas qu'on y augmente la quantité des épisodes illustrés : la tendance générale des décorateurs grecs aux ^x^e-^{xii}^e s. est de limiter à un petit nombre les scènes historiques représentées. Mais on y observe un tel recul des images de l'Enfance que les scènes relatives à la dernière partie de la vie du Christ y passent au premier plan : à Quirineq Kilissé, elles occupent sept panneaux sur trente ; à Tchurçeq Kilissé, sept encore, mais sur onze ; à Éphèse l'abside enfin on leur réserve neuf places sur quarante. Avec des variantes plus ou moins sensibles, les mosaïques de cette époque suivent un système analogue. Enfin, les décorateurs croisés de la fin du moyen âge et les décorateurs slaves qui en dépendent, en revenant aux cycles narratifs d'origine, annulent par Toqale II, s'arrêtent longuement aux épisodes de la Passion, ils en multiplient même les moments illustrés et leur réservent souvent les meilleures places dans l'ensemble de la décoration. Mais, en rappelant cette courbe de l'évolution tardive du

1. Epître à l'emp. Théophile, chap. 3 : Miracres, p. 1, 3, 349.
2. JERUSALEM, *l. c.*, t. 1, p. 268 et s., et p. 64-67.
3. *Ibid.*, t. 2, p. 362 et s., et p. 71-80.

1. PÉLUSIÈRE DE JÉRUSALEM, *l. c.*, chap. 3 : Miracres, p. 1, 3, 349.
2. JERUSALEM, *l. c.*, t. 1, p. 268 et s., et p. 64-67.
3. *Ibid.*, t. 2, p. 362 et s., et p. 71-80.

2. Pour toutes ces décorations, v. JERUSALEM, *l. c.*, t. 1, chap. 3 : Miracres.

les formes et de toutes les dimensions, que l'art chrétien reproduit inlassablement à partir du v^e siècle, se couvrent également de perles et de cabochons. Toutes ces croix ne remontent évidemment pas directement au prototype du Golgotha. Elles reproduisent des croix pectorales, processionales, liturgiques et autres, que la piété multiplia dans tous les pays chrétiens à cette époque. Il n'en est pas moins probable cependant que la mode de ces croix d'orfèvrerie se soit répandue en partant de l'exemple donné par l'empereur impérial du Golgotha. De toute façon, l'envahissement par les images de la croix de l'art chrétien, qui pendant plusieurs siècles l'ignora complètement, est imputable au culte de la relique de la vraie croix fondé à l'époque constantinienne à Jérusalem, et étendu presque aussitôt à la chrétienté entière, avec le concours enthousiaste de tous les milieux chrétiens, y compris les grands théologiens de la Cappadoce.

À la propagande orale et écrite qui se fit autour de ce culte dans la deuxième moitié du iv^e siècle, il faut joindre l'effet de l'apparition d'une croix lumineuse sur le ciel de Jérusalem, en 331¹. Cette théophanie nouvelle se fit si bien dans l'imagination des foules qu'elle fournit aux iconographes un thème plastique, presque aussi populaire au v^e siècle que le croix votive du Golgotha. Il suffit de rappeler quelques-unes de ses représentations les plus célèbres, par exemple dans la cabotte du mausolée de Galla Placidia et de l'église de Casaranello, dans l'abside de Sainte-Sophie de Salonique² et au sommet de la voûte d'un mausolée chrétien à Solis, en Bulgarie³. Elle se profile sur un ciel constellé (Havenne, Casaranello) ou bien, source de rayons lumineux, elle est enfermée dans une auréole brillante (Salonique, Solis). Mais cette vision elle-même, qui eut lieu à Jérusalem, c'est-à-dire à l'endroit du culte de la relique de la vraie croix, n'est imaginable qu'en fonction de ce culte et comme son reflet. Les figures raient que la vision a pu inspirer se rangent donc, elles aussi, parmi les types iconographiques de la croix qui doivent leur origine à la dévotion paléstinienne à sa relique. Bref, il est permis de conclure, sans entrer dans le détail de l'évolution

1. C. VALLÉE, *Les Mémoires de Jérôme*, p. 116, 117-118. P. LEBLANC, *Le Pape Grégoire*, t. 2, p. 100. *Supplément*, t. 2, p. 100. P. BATTISTINI, *Les Mémoires de Jérôme*, t. 2, p. 100.

2. VAN DERHEIM et CLOUET, l. c., p. 92, 113, 118.

3. R. MATHIS, *La peinture décorative de la nécropole de Solis*, Sofia, 1926, p. 20.

ultérieure du thème artistique de la croix, que l'iconographie chrétienne en soit la généralisation au grand culte fondé à Jérusalem auprès de la relique originaire à Jérusalem. On n'insisterait pas en affirmant que c'est saint Hilaire. On n'insisterait pas en affirmant que c'est saint Hilaire. On n'insisterait pas en affirmant que c'est saint Hilaire. On n'insisterait pas en affirmant que c'est saint Hilaire.

Il a fallu peu de temps pour faire du signe de la croix, tracé sur les monuments et les objets portatifs chrétiens, un usage si familier qu'en eût été l'apparition et le temps où elle ne servait pas encore de principal symbole aux Chrétiens et les liens qui la rattachent primitivement au culte de la relique du Golgotha. Cependant, dans un domaine auquel nous revenons souvent, celui des objets apotropaïques, le souvenir de la relique s'est perpétué plus longtemps qu'ailleurs. Je pense aux croix peignant les vêtements et aux reliquaires transformés qui étaient quelquefois un fragment du croix lui-même jusqu'à l'époque moderne, aux Byzantins et slaves, voire jusqu'à l'époque moderne, les chrétiens qui dominent à ces objets la forme d'une croix leur reconnaissent par la même une parenté avec la croix du Golgotha. Leur valeur apotropaïque leur vient de ce qu'ils représentent, en effet, l'apoptose par la présence immédiate d'une parcelle de la croix authentique. Théologiquement, elles renvoient toutes à la première de ces croix chargées de puissance divine, celle qui en vint au sommet du Golgotha. La présence d'images théophaniques, sur quelques-unes de ces croix-amulettes soulève l'idée de puissance divine qui elles renaissent des figures d'ascension, par là, les rattachent plus étroitement à l'iconographie paléstinienne qui nous occupe. Ainsi, une petite croix en or de l'ancien Dalmatien à Golubov (pl. LXXI, 125) est dérivée d'une image de l'Ascension, selon un des deux types iconographiques des ampoules. Christ porté par des anges, dans une attitude ovale, et Vierge assise vue de profil. Sur une croix de l'Ermitage qui provient de Trimes (pl. LXXI, 75), on a réuni autour d'une Théotokos avec l'enfant, une Ascension et une Transfiguration, traités à la manière paléstinienne, et qui n'ont pu être rapprochés, sur cet objet minuscule, qu'en tant que théophanies-vision en par des

1. KONTAKOS, *Iconographie byzantine*, t. 1, p. 117. *Travaux de la commission de l'histoire de l'art*, 1907, p. 117.

2. KONTAKOS, l. c., p. 11, fig. 60.

Ilans les Balkans, la nécropole paléochrétienne de Pafos-
selon le même jugement. L'un des deux monuments pourrait
donner de la fin du III^e siècle la fin du IV^e ou le V^e. Il se place
ainsi en tête de tout le groupe des découvertes apolloniennes
comme à Home, on n'y trouve que des vases apolloniens
philes, plus grandes et plus petites, fixées au corps, trou-
veau et au milieu de chacune des parois du tombeau.
La deuxième sépulture, plus tardive (IV^e siècle), réserve le même
emplément aux vases, mais leur aspect, en dehors d'un
simple de paons symétriques, une longue inscription qui fait
le tour de la chambre sépulchrale, à la hauteur de la corniche.
L'emplément en est exactement le même qu'à Kertch
malheureusement, l'angle de laquelle qui figure ce
hypogée, inaccessible actuellement, ne s'est pas donné la
peine de reproduire exactement le texte. On ne saurait rien
dire, par conséquent, sur son contenu, mais le rapprochement
entre les vases conservés, celles de Kertch et d'autres qui on
vera plus loin, nous permet de supposer qu'à Solia aussi
l'état un psame prophétique ou une invocation.

Après ces mosaïques certains, ou plutôt une chapelle à l'ouest, installée par des moines copistes à une époque indéterminée dans une grotte sépulcrale pharaonique. Aussi rigoureusement anticoniques que les décorations de Kertch. Hormé et Solis, les murs de cette chapelle s'effritent en fait d'ornement qu'une inscription unique, qui, remplaçant la croûte, fait le tour de la grotte. Elle reproduit une interminable invocation à la Trinité, à Adam, Ève, Marie, aux prophètes, « juges » (?) martyrs et à divers saints locaux. Je ne sais si ce petit sanctuaire avait une destination sépulcrale. Ce n'est pas certain. Mais cette manière de sanctifier les murs au moyen d'un texte de prière semble bien emprunté au décor funéraire.

Les trois chapelles de Blacout qui adoptent un type de décoration semblable ne sont sûrement pas sépulcrales : elles

¹ Miras, I, p. 6 et p. 16 et s. 1. inscription n'a pas été l'interprète au temps utile

2. Ms. Mazarin II, c. p. 81 se contente de dire qu'elle présentait « une acclamation pleine d'un fil à son père ». Mais il y a tout lieu de croire que l'inscription n'a pu être déchiffrée lors de sa découverte, et il s'agit d'en prendre en considération la longueur, ainsi que l'emplacement, pour admettre un contenu différent.

² CLÉTIAS, *dans Annales Soc. Anthiq. Egypte*, 9, 1908, p. 220-221.

vous fait remarquer par conséquent à un traducteur, qu'il ne s'agit pas d'un fidèle de culte d'un prêtre de décoration qui étend des bras primitivement sous sa massue, et est exemple d'architecture symbolique dans la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Rouen, occupé par l'imitation d'un soleil en la base des murs et surmonté d'une large bande de riches ornements arabes. Les ornements s'étendent à la hauteur de la corniche, et ornent également plusieurs lexes (inscriptions) à l'intérieur de la nef, et sur les chapiteaux des piliers, sur les corniches des arcs, sur les corniches. Au-dessous de la corniche, les murs sont lamés de riches ornements et d'inscriptions. On détachait les lexes de ces arcs et les laissa dans plusieurs grilles pour être remplis par d'autres inscriptions et les murs des autres les laissa dans les bandes. L'intention de mettre le local de l'histoire sur la corniche est ainsi rendue évidente, et à l'intérieur, il est également prophétique, se lie à côté de la plus importante de la corniche, tracée au-dessus de l'entrée.

C'est un programme presque identique que nous trouvons dans le décor de la chapelle 20 de Hamul, plus grande et plus petite que la précédente : une bourse émissaire à la hauteur de la corniche est accompagnée d'une auréole qui fait le tour de la chapelle. L'encre, comme à Avoval, s'est une longue invocation à Dieu et aux saints. Le même image en dehors et au-dessus de cette zone d'inscriptions et d'inscriptions en face de l'entrée, une immense croix dressée. Cette fois, elle est accompagnée de la fameuse formule NIKAI inspirée par la vision constantinoise. D'ailleurs l'image d'un empereur, Constantin à coup sûr représenté à elle, fait allusion aux origines de cette légende et nous rappelle qu'à Basoul, à l'époque de ces peintures, la légende constantinoise s'était emparée de l'icnographie de la croix romaine, en faisant ajouter au signe de la croix du Golgotha la légende de la vision du Pont Milvius. Il ne s'agit, bien

1. CLETAU, dans *Mémoires de l'Acad. du Commerce*, VII, 2, 1790, p. 103 et p. 47. Et dans *Hist. anal.*, XI, 29 (= *Théor.* 1) 29 qui rapporte que dans le fer peigné, après sa désaffectation, on lui a ôté le sac de la peau du serpent sous la forme de l'anneau partout où, jusqu'ici, il y avait des images de serpents. Mais les habitants, chez les turcs, ont les mains les plus longues, etc.

2) КАРБАУ, J , $\rho = 0,112$ г/см³.

apparaissent à l'empereur, mais que les colonnes de ces poutres
s'abaissent leur cours de figures plus variées.

Les théophanes apotropaïques offrent les exemples les plus
locaux de décoration apotropaïque. Leur représentation se
trouve limitée dans le type de poutres (1) et la décoration
en mosaïque de Sainte-Sophie de Constantinople, qui
remonte à la fondation du temple byzantin par Justinien (2).
Depuis ce moment de l'ère, des motifs de personnalités et
de scènes historiques ou symboliques qui comprennent la
figure humaine, le premier des motifs de Sainte-Sophie et
antérieur, n'est plus en place, on pourrait lui attribuer, au
moins à l'origine, les quatre chérubins des poutres
de la coupole principale, qui sont peut-être par les mêmes
chérubins en or qui peignent l'Arche de l'Alliance dans
le Temple de Jérusalem. La composition de Sainte-Sophie
avec le Temple de Salomon, que des textes de l'époque
prévoient à Justinien, confirme cette hypothèse. Mais on remar-
que surtout que ces figures occupent à Sainte-Sophie
la même emplacement qui, à Bagdad, dans deux mos-
quées à coupole, est réservé soit à des scènes triomphales soit
à des scènes symboliques, ou à un, ou à une apotropaïque de la
ville (3). Les chérubins de Sainte-Sophie, fixés sur les poutres,
constituent la loi la coupole rejoignant les murs droits, pou-
vaient avoir une valeur apotropaïque (4) une légende, qui n'est
pas postérieure au IX^e siècle, ne nous montre-t-elle pas les
« constructeurs » de la coupole de Sainte-Sophie introduisant
des reliques de saints entre chaque paire d'arcs et accom-
pagnant de *Te Deum* repaies les travaux à cette voute
immense (5). Mais surtout, on constate qu'à Sainte-Sophie un
seul genre d'images religieuses vient interrompre les ensembles
strictement ornementaux de la décoration : au rez-de-
chaussée, les intrados de toutes les fenêtres et les lunettes
du narthex, sous les intrados des arcs dans les salons, dans
de la nef, portent sur un fond d'or uniforme des représen-
tations de croix latines (6). Leur emplacement auprès des ouve-

(1) De la nef, Mosaïque pour l'Arche de l'Alliance (1) p. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

(2) De la nef, Mosaïque pour l'Arche de l'Alliance (1) p. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

(3) De la nef, Mosaïque pour l'Arche de l'Alliance (1) p. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373,

de la croix triomphante. La grande popularité du thème, qui n'est que normale étant donnée l'importance prise de bonne heure par le culte de la croix, a eu pour conséquence la création, parallèle de plusieurs types iconographiques, sensiblement équivalents. J'imagine qu'en bien des endroits les artistes ont ajouté des interprétations personnelles aux modèles qu'ils recevaient de Jérusalem, et qu'il serait vain par conséquent de chercher dans toutes les œuvres de cette époque des imitations directes de prototypes du Golgotha. Mais les œuvres palestiniennes authentiques, telles que les ampoules, nous certifient d'autre part que la tendance à varier l'expression iconographique du thème de la théophanie sur la croix s'était manifestée déjà à Jérusalem; d'où il résulte qu'on ne saurait refuser l'origine palestinienne à plus d'un type à la fois des images de la croix ou du Crucifiement, sous prétexte qu'ils étaient plusieurs.

Rien que sur les ampoules, nous voyons ainsi plusieurs variantes de ce thème : croix ordinaire en barres étroites et égales (pl. LXI, 1) et croix formée de feuilles de lauriers (pl. LXI, 2 et LXII, 1); au-dessus de la croix une image du Christ, mais soit un buste enfoncé dans un clipeus (pl. LXI, 1), soit un buste sans médaillon (pl. LXI, 2); soit le Christ assis sur la croix, généralement entouré des deux larrons crucifiés, et le bois de la croix y est adossé par deux pèlerins agenouillés; mais parfois des anges viennent remplacer les larrons et les fidèles (pl. LXII, 1). Ajoutons que, sur la médaille-amulette publiée par Schlumberger¹, le Christ est représenté en pied devant la croix, et que le reliquaire en bois du Museo Sacro du Vatican (pl. XLVII, 1), encore plus favorable à l'image « historique », introduit dans son cycle palestinien une scène du Crucifiement qui rappelle la fameuse miniature de Rabula (586); un Christ en colobium devant la croix, deux larrons crucifiés, le porte-lance et le porte-éponge²; enfin, la Vierge et saint Jean, entre Jésus et les

1. *Enfance d'Étienne*, dans *Bibl. Zeit.*, 2, 1895, p. 187 et s.

2. Ces deux personnages avec leurs instruments-attributs, et le coup de lance porté au flanc du Christ ont dû leur succès chez les iconographes, à leur qualité de témoins oculaires de la théophanie du crucifiement et à la symbolique du sang et du feu qui couleront du flanc de Jésus. On trouve tout ceci dans les catéchèses de saint Cyrille de Jérusalem qui nous ont été conservées, ainsi que dans les autres textes, la valeur religieuse de l'imagerie palestinienne primitive, *op. cit.* (NII), 8, 20 et s., 19. *Moscow, P. G.*, 33, 761-764, 707 et s., 805-808.

larrons. Bref, on constate que, vers le VI^e siècle tout au moins, l'iconographie de la Passion, en Palestine même, offrait une variété curieuse de types parallèles et d'inspiration assez différente.

On ne saurait donc s'étonner en retrouvant, dans les peintures des absides de certains sanctuaires archaïques, plusieurs de ces types qui vont de la composition abstraite et schématique à la scène d'histoire historique, et qui les uns et les autres semblent se rattacher à la tradition palestinienne. Comme le montrent les images sur les ampoules et reliquaires de Terre Sainte, l'une de ces versions n'en excluait pas une autre, de sorte que chacun des groupes de monuments que j'évoquerai tout à l'heure pourrait s'inspirer d'une peinture d'abside, dans un martyrium de Jérusalem, sans moter une dérivation analogue pour un autre groupe d'images absidales.

Une première version — croix dressée seule dans la voûte de l'abside, d'un dessin qui rappelle les croix des décorations apotropaïques — a connu un succès considérable à Byzance, aux environs du VI^e siècle. On en a signalé la présence dans l'abside de Sainte-Trinité à Constantinople, de Sainte-Sophie à Salonique, de la Dormition à Nicée¹. Mais déjà vers 450 saint Nil recommande de limiter à une croix la décoration de l'abside², et le texte où l'on puise ce renseignement a été écrit au Mont-Sinaï, c'est-à-dire dans l'aire d'influence directe de l'art palestinien. L'hypogée de Home-Emèse³ offre un exemple conservé d'une croix semblable, dans une petite abside du V^e siècle, et là encore, comme en Égypte et en Cappadoce qui fournissent des images analogues, mais postérieures, on se trouve dans des provinces qui subirent pendant longtemps l'ascendant de l'iconographie palestinienne.

C'est plutôt la croix de la théophanie de 351, également palestinienne, que saint Paulin fit représenter dans l'abside de la basilique Saint-Félix, à Nole, dans les dernières années du IV^e siècle⁴, tandis qu'à Rome vers 400 les décorateurs de l'abside de Sainte-Pudentienne y reproduisirent, nous l'avons rappelé plus haut, la croix votive réelle du Golgotha. Enfin, toujours en Italie, mais entre le VI^e et le VIII^e siècle, c'est-

1. Walter George, *The Church of St-Etienne at Constantinople*, 1912, p. 17. Dierckx, *La Trinité et l'Église, Mon chœur de Salonique*, pl. NII. Th. Schwan, *Die Katakomben-Kirche von Nikäa*, 1927, p. 29, pl. XX.

2. *Épist.* 4, 61.

3. *V. supra*, p. 279.

4. *Paulin, Épist.* XXXII, 10, éd. Hartel, p. 286.

belles à l'époque des ampoules et des reliquaires de Terre Sainte, ou s'inspire de deux de leurs types iconographiques postérieurs, en les faisant une fois de plus, dans les absides, la croix même de l'image dépêda du Christ (type dit du « nikel-toussé » et le Crucifiement d'allure « historique » avec le Christ en calchium, le portelance et le portel-sponge. Les exemples du premier genre sont dans l'abside de Saint-Apollinaire-in-Claudio (pl. XLII, 1) qui, nous l'avons observé déjà, doit à la Palestine l'ensemble de sa composition centrale, et dans l'abside de Saint-Étienne-au-Mont à Rome¹ qui par ailleurs s'inspire peut-être de l'architecture du Saint-Sépulchre. Vers la même époque, sur un mur de Sainte-Marie-Anlique, un fresquite trace trois images identiques du « niketoussé ». Quant au type « historique » du genre palestinien, on le trouve sur le mur de chevet du chœur de cette même église et dans la niche absidiale du *martyrium* annexe des Saints-Cyprien-et-Julitte (début du VIII^e siècle)². D'une iconographie plus concise, la deuxième de ces fresques reprend presque trait pour trait (même les larçons) l'iconographie du reliquaire du Muret d'Ami (pl. XLIV, 3) — ne pas tenir compte des symboles des évangélistes reconstitués à tort, par Grunewald. Celle qui surmonte l'abside principale de Sainte-Marie-Anlique suit du Crucifiement palestinien le centre d'une immense composition, avec des séraphins, des anges, des hommes de tout rang se pressant autour de la croix pour l'adorer — développement singulier du thème ébauché par les images des ampoules, avec leurs anges et leurs pèlerins en prière, de part et d'autre du bois de la croix. On ne saurait dire jusqu'à quel point on s'agit de l'imitation de modèles pallestinsiens, dans cette dernière composition, qui annonce par la disposition des figures les grandes compositions enroulées de Terre Sainte me semble plus probable qu'une inspiration par l'intermédiaire des images minuscules des reliquaires (le contact immédiat avec l'art monumental de Terre Sainte ne paraît confirmé par la constance avec laquelle les peintres de Byzance et d'Italie fixent leurs images de la croix, de types pallestinsiens, dans le fond des absides) — il n'est pas

1. Voir BERNARD et CLAUDE, J. n. p., loc. cit.
2. Grunewald, *Sainte-Marie-Anlique*, pl. I, LII. — Sur l'origine du thème qui paraît sur la croix (c'est-à-dire à l'époque de l'art palestinien), voir R. G. R. 1900, p. 101.

3. Grunewald, J. n. p., L. XLV, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 et p. 140 et 141.

defendu d'attribuer au modèle pallestinsien de Sainte-Marie-Anlique, au début de l'iconographie du Crucifiement, personnellement dit, le motif des foules d'adorateurs de la croix. Les nombreux textes qui en y répondent, à partir de l'époque, sont des passages entiers des prophètes et des évangiles, ainsi qu'il résulte de la présence de Dieu et notamment de l'apostrophe dans la prière et la doctrine parvenue.

Tout compte fait, il s'agit, dans la fresque du chœur de Sainte-Marie-Anlique, d'une reprise du thème de la Croix phénicienne, avec cette fois particulièrement que le Crucifiement du Christ est à la place du Crucifiement de Dieu pendant l'Ascension ou dans une vision, à la descente. Or, il est conforme à la tradition des théologiens de l'époque, telles que nous les retrouvons à Byzance, Jérusalem et Bagdad et que nous avons fait connaître à l'époque de la *martyria* de Palastin³, que des anges, des saints, des fidèles viennent adorer la croix divine. Et pour compléter, nous ajoutons encore les deux fresques de Sainte-Marie-Anlique des œuvres orientales auxquelles elles s'apparentent, ainsi que, dans la peinture du *martyrium* annexe de Sainte-Julitte, la théophanie du Crucifiement qui, dans la partie d'une rangée de personnages qui, par leur chef, occupent de près les figures alignées avec les théophanies évangéliques de

1. La fresque martiriale qui surmontait l'entrée de cette église représentait, à l'époque, reproduisant, dans l'ensemble, les figures qui sont, dans les fresques (II, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000, 1001, 1002, 1003, 1004, 1005, 1006, 1007, 1008, 1009, 1010, 1011, 1012, 1013, 1014, 1015, 1016, 1017, 1018, 1019, 1020, 1021, 1022, 1023, 1024, 1025, 1026, 1027, 1028, 1029, 1030, 1031, 1032, 1033, 1034, 1035, 1036, 1037, 1038, 1039, 1040, 1041, 1042, 1043, 1044, 1045, 1046, 1047, 1048, 1049, 1050, 1051, 1052, 1053, 1054, 1055, 1056, 1057, 1058, 1059, 1060, 1061, 1062, 1063, 1064, 1065, 1066, 1067, 1068, 1069, 1070, 1071, 1072, 1073, 1074, 1075, 1076, 1077, 1078, 1079, 1080, 1081, 1082, 1083, 1084, 1085, 1086, 1087, 1088, 1089, 1090, 1091, 1092, 1093, 1094, 1095, 1096, 1097, 1098, 1099, 1100, 1101, 1102, 1103, 1104, 1105, 1106, 1107, 1108, 1109, 1110, 1111, 1112, 1113, 1114, 1115, 1116, 1117, 1118, 1119, 1120, 1121, 1122, 1123, 1124, 1125, 1126, 1127, 1128, 1129, 1130, 1131, 1132, 1133, 1134, 1135, 1136, 1137, 1138, 1139, 1140, 1141, 1142, 1143, 1144, 1145, 1146, 1147, 1148, 1149, 1150, 1151, 1152, 1153, 1154, 1155, 1156, 1157, 1158, 1159, 1160, 1161, 1162, 1163, 1164, 1165, 1166, 1167, 1168, 1169, 1170, 1171, 1172, 1173, 1174, 1175, 1176, 1177, 1178, 1179, 1180, 1181, 1182, 1183, 1184, 1185, 1186, 1187, 1188, 1189, 1190, 1191, 1192, 1193, 1194, 1195, 1196, 1197, 1198, 1199, 1200, 1201, 1202, 1203, 1204, 1205, 1206, 1207, 1208, 1209, 1210, 1211, 1212, 1213, 1214, 1215, 1216, 1217, 1218, 1219, 1220, 1221, 1222, 1223, 1224, 1225, 1226, 1227, 1228, 1229, 1230, 1231, 1232, 1233, 1234, 1235, 1236, 1237, 1238, 1239, 1240, 1241, 1242, 1243, 1244, 1245, 1246, 1247, 1248, 1249, 1250, 1251, 1252, 1253, 1254, 1255, 1256, 1257, 1258, 1259, 1260, 1261, 1262, 1263, 1264, 1265, 1266, 1267, 1268, 1269, 1270, 1271, 1272, 1273, 1274, 1275, 1276, 1277, 1278, 1279, 1280, 1281, 1282, 1283, 1284, 1285, 1286, 1287, 1288, 1289, 1290, 1291, 1292, 1293, 1294, 1295, 1296, 1297, 1298, 1299, 1300, 1301, 1302, 1303, 1304, 1305, 1306, 1307, 1308, 1309, 1310, 1311, 1312, 1313, 1314, 1315, 1316, 1317, 1318, 1319, 1320, 1321, 1322, 1323, 1324, 1325, 1326, 1327, 1328, 1329, 1330, 1331, 1332, 1333, 1334, 1335, 1336, 1337, 1338, 1339, 1340, 1341, 1342, 1343, 1344, 1345, 1346, 1347, 1348, 1349, 1350, 1351, 1352, 1353, 1354, 1355, 1356, 1357, 1358, 1359, 1360, 1361, 1362, 1363, 1364, 1365, 1366, 1367, 1368, 1369, 1370, 1371, 1372, 1373, 1374, 1375, 1376, 1377, 1378, 1379, 1380, 1381, 1382, 1383, 1384, 1385, 1386, 1387, 1388, 1389, 1390, 1391, 1392, 1393, 1394, 1395, 1396, 1397, 1398, 1399, 1400, 1401, 1402, 1403, 1404, 1405, 1406, 1407, 1408, 1409, 1410, 1411, 1412, 1413, 1414, 1415, 1416, 1417, 1418, 1419, 1420, 1421, 1422, 1423, 1424, 1425, 1426, 1427, 1428, 1429, 1430, 1431, 1432, 1433, 1434, 1435, 1436, 1437, 1438, 1439, 1440, 1441, 1442, 1443, 1444, 1445, 1446, 1447, 1448, 1449, 1450, 1451, 1452, 1453, 1454, 1455, 1456, 1457, 1458, 1459, 1460, 1461, 1462, 1463, 1464, 1465, 1466, 1467, 1468, 1469, 1470, 1471, 1472, 1473, 1474, 1475, 1476, 1477, 1478, 1479, 1480, 1481, 1482, 1483, 1484, 1485, 1486, 1487, 1488, 1489, 1490, 1491, 1492, 1493, 1494, 1495, 1496, 1497, 1498, 1499, 1500, 1501, 1502, 1503, 1504, 1505, 1506, 1507, 1508, 1509, 1510, 1511, 1512, 1513, 1514, 1515, 1516, 1517, 1518, 1519, 1520, 1521, 1522, 1523, 1524, 1525, 1526, 1527, 1528, 1529, 1530, 1531, 1532, 1533, 1534, 1535, 1536, 1537, 1538, 1539, 1540, 1541, 1542, 1543, 1544, 1545, 1546, 1547, 1548, 1549, 1550, 1551, 1552, 1553, 1554, 1555, 1556, 1557, 1558, 1559, 1560, 1561, 1562, 1563, 1564, 1565, 1566, 1567, 1568, 1569, 1570, 1571, 1572, 1573, 1574, 1575, 1576, 1577, 1578, 1579, 1580, 1581, 1582, 1583, 1584, 1585, 1586, 1587, 1588, 1589, 1590, 1591, 1592, 1593, 1594, 1595, 1596, 1597, 1598, 1599, 1600, 1601, 1602, 1603, 1604, 1605, 1606, 1607, 1608, 1609, 1610, 1611, 1612, 1613, 1614, 1615, 1616, 1617, 1618, 1619, 1620, 1621, 1622, 1623, 1624, 1625, 1626, 1627, 1628, 1629, 1630, 1631, 1632, 1633, 1634, 1635, 1636, 1637, 1638, 1639, 1640, 1641, 1642, 1643, 1644, 1645, 1646, 1647, 1648, 1649, 1650, 1651, 1652, 1653, 1654, 1655, 1656, 1657, 1658, 1659, 1660, 1661, 1662, 1663, 1664, 1665, 1666, 1667, 1668, 1669, 1670, 1671, 1672, 1673, 1674, 1675, 1676, 1677, 1678, 1679, 1680, 1681, 1682, 1683, 1684, 1685, 1686, 1687, 1688, 1689, 1690, 1691, 1692, 1693, 1694, 1695, 1696, 1697, 1698, 1699, 1700, 1701, 1702, 1703, 1704, 1705, 1706, 1707, 1708, 1709, 1710, 1711, 1712, 1713, 1714, 1715, 1716, 1717, 1718, 1719, 1720, 1721, 1722, 1723, 1724, 1725, 1726, 1727, 1728, 1729, 1730, 1731, 1732, 1733, 1734, 1735, 1736, 1737, 1738, 1739, 1740, 1741, 1742, 1743, 1744, 1745, 1746, 1747, 1748, 1749, 1750, 1751, 1752, 1753, 1754, 1755, 1756, 1757, 1758, 1759, 1760, 1761, 1762, 1763, 1764, 1765, 1766, 1767, 1768, 1769, 1770, 1771, 1772, 1773, 1774, 1775, 1776, 1777, 1778, 1779, 1780, 1781, 1782, 1783, 1784, 1785, 1786, 1787, 1788, 1789, 1790, 1791, 1792, 1793, 1794, 1795, 1796, 1797, 1798, 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, 1804, 1805, 1806, 1807, 1808, 1809, 1810, 1811, 1812, 1813, 1814, 1815, 1816, 1817, 1818, 1819, 1820, 1821, 1822, 1823, 1824, 1825, 1826, 1827, 1828, 1829, 1830, 1831, 1832, 1833, 1834, 1835, 1836, 1837, 1838, 1839, 1840, 1841, 1842, 1843, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, 1849, 1850, 1851, 1852, 1853, 1854, 1855, 1856, 1857, 1858, 1859, 1860, 1861, 1862, 1863, 1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1869, 1870, 1871, 1872, 1873, 1874, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1

l'absolu : une Vierge trônant avec l'enfant en occupe le milieu, deux apôtres et les deux saints locaux les encadrent (et l'un d'eux, saint Quirique, est représenté en orante, sous cette théophanie du Crucifiement, comme saint Apollinaire l'est sous la théophanie de la Transfiguration). L'analogie est complète, et il n'y a que les portraits des donateurs, à Sainte-Marie-Aniqa, pour lesquels les décors des absides orientales, avec théophanie-vision, n'offrent point de pendant immédiat sur les monuments conservés.

Ainsi, les deux fresques de la grande église romaine, tout en nous faisant connaître des images absidiales de la théophanie du Crucifiement (dont les chapelles de Bacult et les sanctuaires archaïques grecs ne conservent plus aucun exemplaire), se laissent ranger, au même titre que les autres théophanies-vision des absides anciennes, parmi les reflets des peintures murales palestiniennes. Étant donné leur sujet, le prototype qui les inspira est à supposer dans l'abside de l'un des sanctuaires du Golgotha, tout comme les modèles premiers des autres images absidiales de la croix-théophanie, que nous venons de passer en revue.

CHAPITRE VII

DE LA DÉCORATION DES MARTYRIA À LA DÉCORATION DES ÉGLISES

Dans les derniers chapitres consacrés à l'architecture, nous avons essayé de montrer comment le *martyrium* s'était transformé en église de culte normal ou, mieux, depuis l'église ecclésiastique devint à l'architecture des *martyria*. Le même problème se pose pour les images qui décorent les murs et les voûtes des sanctuaires du culte des reliques, corps saints et lieux saints. Les décorations des églises normales deviennent-elles quelque chose aux décorations des *martyria*, et en quoi exactement cette influence possible s'est-elle manifestée ?

Une difficulté surgit lorsqu'on tente de sortir de plus près ce problème, nous l'avons connue en étudiant la transformation du *martyrium* en église : la ligne de démarcation entre ces deux catégories d'édifices ne se laisse pas tracer avec précision en présence des monuments passés du 5^e au 8^e siècle. L'incertitude est plus grande encore lorsqu'il s'agit des décorations murales, parce que le nombre des décorations d'édifices qui ne seraient que des *martyria* est incertain, et que, dans la plupart des cas, nous sommes amenés à opérer avec des exemples de peintures locales dans des édifices qui tiennent à la fois du *martyrium* et de l'église. Or, si le témoignage de ces peintures suffit pour établir une liste des principaux sujets iconographiques qu'on avait l'habitude de représenter dans les *martyria* (voir les chapitres précédents), il est insuffisant pour arrêter les limites de ce programme iconographique et pour affirmer, par exemple, que telle image ou tel groupe de figures n'en trouvaient pas leur place. En effet, la décoration d'une église-éternel si elle doit quelque chose à l'imagerie particulière des *martyria*, peut

avoir retenu parallèlement des éléments de la décoration des églises ordinaires, et la distinction nette entre les deux parties constituantes est rendue d'autant plus difficile que l'imagerie des *martyria*, on l'a vu, s'associe couramment à des sujets christologiques. Or, s'il en est ainsi, comment répondre à la question des influences possibles de la décoration des *martyria* sur celle des églises, à la fin de l'époque que nous envisageons principalement dans cette étude ?

Éliminons tout de suite un petit nombre de cas où l'influence des décorations de *martyria* est certaine : les scènes de la passion des saints et de leurs miracles, les figurations des martyrs rapprochés de la croix triomphale, leurs portraits, et, surtout, ceux qui les figurent en orante, s'inspirent en principe de modèles créés pour la décoration des *martyria* de ces saints¹.

La Vierge orante des absides des églises doit avoir la même origine. Il ne s'agit certes pas de faire dériver des décorations des *martyria* toutes les Vierges absidiales, ni toutes les Vierges orantes. La Vierge trônante, en reine-mère, qu'on aperçoit dans les absides à partir du *xii*^e siècle (Pareuzot), n'est qu'une réplique de l'image absidiale plus ancienne du Christ en majesté. Elle ne nous occupera point dans cette étude. Les plus anciennes images de Marie en orante restent aussi en dehors de notre sujet : celle de la dalle de Saint-Maximin, en Provence², où, représentée seule, elle figure, dit la légende, l'une des diaconesses du Temple de Jérusalem ; celle du *Corneterium Majus* (pl. XXXII, 1), où Marie fait le mouvement de l'orante, tandis que l'Enfant se tient immobile devant sa mère (la destruction de la partie inférieure de cette fresque empêche de savoir si Jésus était assis sur les genoux de Marie). Ces deux figurations célèbres n'appartiennent pas à l'art des *martyria*, mais la fresque de la calacombe, contemporaine des plus anciens portraits des martyrs, se rattache à l'art funéraire et, fixée entre deux monogrammes du Christ (qui sont des équivalents de la croix), elle s'apparente aux figurations symboliques des martyrs rapprochés du signe triomphal du Christ. Comme ces saints, comme les défunts mis en présence du Christ ou de sa croix, Marie lève les deux bras et adopte ainsi le mouvement de l'iconographie typique des martyrs. Et, sur ce dernier point, même rencontre avec

la dalle de Saint-Maximin : Marie diaconesse prie dans le Saint des Saints, comme l'orante d'un graffiti mosaïque (il s'agit d'une chrétienne défunte) prie devant le Christ d'une église idéale qui est la Jérusalem Céleste, comme les martyrs de la coupole de Saint-Georges à Salonique prient dans d'autres églises absidiales qui symbolisent la même cité, intelligible. Bref, les deux Vierges-orantes archaïques ne sont pas sans rapport avec l'imagerie des *martyria*. Mais bien plus étroits sont les liens qui unissent celle-ci aux Vierges-orantes des absides des églises byzantines.

Deux fresques de Bacoul (pl. LVI, 1 et 2) en offrent les exemples monumentaux les plus anciens, auxquels il faut joindre les reproductions d'images absidiales semblables, sur les reliefs des ampoules palestiniennes (pl. LXI, 3 et 6), et de la porte de Sainte-Sabine (v. supra, p. 196). Les deux fresques coptes rattachent la Vierge orante à la scène de l'Ascension, mais les autres images prouvent que ce lien n'était pas obligatoire. On se rappelle, en effet, que sur les ampoules comme sur la porte, la Vierge est encadrée soit des douze apôtres, soit de deux apôtres soit enfin de saint Jean-Baptiste et de Zacharie : le geste de l'orante prêt à Marie, dans cette série d'images, n'appartient donc pas exclusivement à l'iconographie de l'Ascension. En outre, l'un des peintres coptes qui semble introduire la Vierge orante dans cette scène évangélique, s'en détache en même temps par l'interprétation des figures des apôtres. Je pense à la fresque de la chapelle 17 (pl. LVI, 1), où la Vierge est encadrée des douze disciples du Christ, immobiles et rigoureusement frontaux, tandis que dans les images normales de l'Ascension qu'imite la fresque de la chapelle 36 (pl. LVI, 2), leur extase est rendue par des attitudes mouvementées. En revanche, la rangée des douze apôtres frontaux se retrouve dans une autre peinture absidiale de Bacoul (chapelle 42) où cependant la Vierge orante est remplacée par une Vierge trônante, avec l'Enfant auquel elle donne le sein : une médaille de dévotion orientale montre la même rangée d'apôtres, figés de part et d'autre d'une Crocifixion³. Enfin une grande mosaïque du *vii*^e siècle à Rome, dans l'abside de l'érotatoire *martyrium* Saint-Venance, au Latran (pl. XLIII), figure une Vierge orante qui a au-dessus d'elle une vision céleste du Christ, et qu'encadrent des apôtres et des saints figures debout

¹ V. supra, les chap. I et II du deuxième volume.

² L. RICHY, *Inscr. chrét. de la Gaule*, II, p. 277, n° 433.

³ BARNABUCCI, I, II, pl. 479, 1. V. aussi la Vierge orante de l'apothème ou protopse du Jean VII, p. 103-104.

et de faire l'ordonnance de la composition est la même qu'à Baoult, mais il n'y est plus question d'aucune scène historique concrète.

Il s'agit certainement dans tous ces exemples, comme sur la porte de Sainte-Sabine et sur l'ampoule palestinienne, de compositions symboliques, qui inspirées ou non par des événements historiques précis, ont pour objet principal de représenter une vision divine et les témoins de cette vision (v. *supra* chap. IV et V). La Vierge-orante, dans ces images absidiales ou dérivées de peintures d'absides, est le témoin principal de ces théophanies, et c'est à ce titre qu'elle a hérité des martyrs cet emplacement central, dans la conque du sanctuaire. Déjà saint Apollinaire orante, dans l'abside de son *martyrium*, venait s'adjoindre ainsi, en quatrième témoin de la théophanie du Mont-Thabor (pl. XII, 1); et la composition de la mosaïque ravennoise, par la juxtaposition d'éléments historiques et abstraits, antécédait les peintures murales des absides de Baoult et de Saint-Venance. En passant de Saint-Apollinaire-in-Classe à ces œuvres on ne voit en somme que la Vierge prendre la place du martyr. Cette adaptation a dû se faire dans les sanctuaires commémoratifs de Palestine, là surtout où, dans l'événement évangélique commémoré par le *martyrium*, la Vierge apparaissait à la fois dans le rôle de sainte titulaire du sanctuaire et, en tant que Théotocos, agent de l'Incarnation réelle, c'est-à-dire de la théophanie par excellence. À en juger d'après les peintures et les reliefs que je viens de rappeler, l'octogone de l'Ascension, au sommet du Mont des Oliviers, a été parmi ces *martyria* où on a dû créer une composition monumentale avec la Vierge orante. Mais dans d'autres sanctuaires marialogues, qu'on ne saurait préciser pour l'instant, d'autres images analogues, mais indépendantes, ont dû être créées parallèlement, et c'est d'elles que dérivent sans doute quelques-unes des compositions de Baoult, des ampoules, celles de Sainte-Sabine et de Saint-Venance.

À la faveur du succès moult du culte de la Vierge, ces formules iconographiques, avec la Vierge orante comme d'autres, avec la Vierge trônante, dont une variante qui la montre entourée des anges provient presque sûrement de Bethléem¹, passèrent vite des *martyria* palestiniens aux églises du monde

cattier. Dans les pays byzantins en particulier, une fois érigée dans l'abside, l'image de la Vierge orante ne la quitta plus jusqu'à la fin du moyen âge, et nola aussi bien dans les églises dédiées à la Vierge (par exemple la « Nouvelle Église » de Basile 1^{re} à Constantinople que dans des sanctuaires consacrés au Christ et aux saints (par exemple la chapelle archiepiscopale de Ruveuna dédiée à Saint-André, pl. XXIX, 2; Sainte-Sophie de Kiev, etc.). Il est possible que la mosaïque du x^e siècle, de la « Nouvelle Église » de Basile 1^{re}, ait contribué au rayonnement de la Vierge-orante absidiale pendant le moyen âge, tandis que pour la période antérieure aux iconoclastes, l'église des Marcellins a pu offrir une image analogue et entourée d'un prestige égal². À aucun moment, bien entendu, le type de l'Orante absidiale n'a pu être exclu d'autres représentations de la Vierge. Mais dans l'abside, il en a été de même, au x^e siècle, des portraits monumentaux des saints, dans la conque de leurs *martyria*. Saint Agnès, dans sa basilique romaine, se tient dans l'abside, debout et de face (sans faire le geste de l'orante), comme la Vierge sur plusieurs absides célèbres, par exemple, à Toulon (prothèse), en Cappadoce, et à Tarsus, près de Venise.

Tout compte fait, le thème de la Vierge représentée au milieu de l'abside et surtout de la Vierge orante absidiale, dans les églises de culte normal remontent aux *martyria* palestiniens, et par là à la décoration des *martyria* antiques.

En dehors de ces cas précis, mais seuls, pour évaluer l'apport possible des décorations des *martyria* à celles des églises, souvenons-nous non pas des sujets qui varient d'un monument à l'autre, mais du thème central de l'iconographie des *martyria*. Car, si nous ne pouvons préciser les limites exactes de leur répertoire iconographique, nous avons pu constater, à travers les images qui le caractérisent le mieux, la constance du thème des théophanies. Dans les images des visions, comme dans les représentations d'allure descriptive, scènes isolées et cycles entiers, l'art appelle à la vue par le culte des reliques s'est attaché régulièrement à la représentation de la « présence divine » dans les personnages et les événements figurés. Et rien ne semble mieux justifié, religieusement, que cette tendance dans une imagerie liée au culte d'objets où la puissance de Dieu était également présente.

¹ On se souvient que, d'après une tradition arabe, les Perses au vi^e siècle avaient apporté cette image sur un mur du sanctuaire de la Nativité à Bethléem.

² Sur la Vierge-orante dans l'abside des Marcellins. Roussakoff, *Revue de Byzantologie*, II, p. 26 et 3.

En principe, l'imagerie des *martyria* prolongeait ainsi la relique elle-même. Or, s'il en est ainsi, c'est la pénétration dans la peinture monumentale des églises du thème des theophanies sous ses aspects différents, qui pourrait nous donner la mesure de l'influence de l'imagerie des *martyria*. Nous l'observerons sur deux séries de faits parallèles, à savoir sur les fresques des oratoires de Baouit et sur les peintures christologiques des églises de rite normal, entre le *v*^e et le *viii*^e siècle.

1. — Dans un certain nombre d'hypogées chrétiens et d'églises ou chapelles monastiques, coptes et cappadociennes, nous avons observé un type de décoration qui ne comprenait pas d'autre figuration que des croix et ou une longue inscription faisant le tour de la salle cultuelle à la hauteur de la corniche¹. Tandis que dans les hypogées ces inscriptions reproduisaient des passages de psaumes, c'est la Trinité, les anges et surtout les saints que les décorateurs des chapelles coptes chargeaient de la même tâche de préserver les locaux du suite. Car si, étant donné leur emplacement, ces inscriptions servent à un but apotropaïque, il s'agit cette fois d'invocations qui énumèrent les saints personnages susceptibles de protéger la chapelle. Comme dans tout texte prophylactique, les auteurs de ces inscriptions pensaient retenir ainsi, à l'endroit où ils fixaient leurs noms, la puissance surnaturelle des personnages invoqués. Or, il existe un certain nombre de chapelles coptes où des images viennent se joindre à ces textes apotropaïques, et l'examen de ces œuvres nous permet de surprendre la naissance d'un type important de décoration murale chrétienne. Ainsi, dans une chapelle d'Assiout², la bande de la corniche sert à contour les noms des mêmes saints qui se trouvent représentés juste au-dessus (seuls des fragments de ces portraits sont conservés) : formule intermédiaire, semble-t-il, où les images peintes des saints invoqués remplacent les paroles de l'invocation écrite, mais où la place qui, jusqu'alors, était réservée à la prière écrite est utilisée pour l'annonce des noms des saints protecteurs.

Une autre chapelle, celle-là en Haute Thébaine, offre un autre exemple « de transition » : la longue inscription grecque

qui y fait le tour de l'oratoire reproduit certains versets des psaumes 118 (1-3), 31 (1-2), 40 (1-2), 127 (1-2) et l'intégralité des quatre évangiles³. À ces textes, employés au-dessus de tout, a ajouté les noms des personnages qui étaient représentés au-dessous. Enfin, dans une chapelle de Baouit (pl. LXI), on trouve une autre forme intermédiaire, qui, cette fois, place entre les décorations antiques ou des croix occupant le haut des murs, et la plupart des autres exemples de cette partie de la décoration est réservée à des saints chapelains. Dans le cas présent, ce sont déjà des saints qui remplissent les panneaux supérieurs des murs. Mais, comme si l'artiste voulait rappeler que la fonction de ces images ne se distingue guère de celle des croix prophylactiques qu'elles remplaçaient, il donna à tous ces saints personnages la geste de l'oratoire. Rapprochés les uns des autres, les deux côtés des saints forment ainsi une barrière infranchissable aux démons.

Dans la plupart des autres chapelles à Baouit on a toujours, on ne voit plus ni de ces chaînes de protecteurs porteurs, ni d'invocations formant ceinture autour du local. Mais les invocations inscrites sur les murs ainsi que les portraits des saints, y sont toujours aussi nombreux et se présentent toujours comme deux formes parallèles d'une même appel à la puissance bienveillante des personnages saints. Quelques exemples d'invocations tracées sur les murs des chapelles préciseront les noms des protecteurs auxquels on recourt.

Baouit : 1. Trinité, prophètes, apôtres, martyrs, notre mère Marie, tous les saints, Apollon, Phib (et plusieurs autres saints) : Maspéro-Dintion, n° 286. — 2. Trinité, archanges, notre mère bême (Marie), notre père Apollon, Anouph, Phib (et de nombreux autres saints), tous les saints : *ibid.*, n° 477. — 3. Dieu d'apa Apollon, d'apa Phib et d'apa Anouph (et d'une série d'autres saints) et de tous les saints, mon vainqueur et sauve, ô Christ, Jésus-Christ, Jésus-Christ, qui es Elion Sabaoth Emmanuel... : *ibid.*, n° 448. — Saqqara : 4. Trinité, apa Jérémie, apa Énoch, Michel et Gabriel, Marie, notre père Adam, notre père Abel, notre père Seth (et d'autres

1. LEBREYRE, *op. cit.*, p. 260-284.

2. V. aussi les différents personnages dans la mosaïque d'un sanctuaire de Haguel (notre pl. XXXIX, 2) qui, représentés côte à côte, font tout le tour de la prière : Marie, Née et sa famille, Jacob et naturellement la personification de la « Prière ». Daniel fait le même mouvement, mais il est entouré des autres orantes par une personification de la « Justice », qui ne le reproduit point.

1. V. *supra*, p. 278 et s.

2. Cf. *supra*, dans *Ann. Égypt.*, 5, 1906, p. 220-221. G. LEBREYRE, *ibid.*, p. 27-28.

plus d'un monument¹. Jérôme et Enoch y apparaissent à mi-corps, de part et d'autre du Dieu de la vision apocalyptique, à l'intérieur de la niche du chevet (pl. LVIII, 2). Exemples résumés (comme ceux des apôtres saint Pierre et saint Paul à Rome, ou encore de saint Démétrios à Salonique, de saint Sébastien de la Grande Ouche, etc.) d'une iconographie de saints observée au lieu même et presque à l'époque de sa création, nous voyons ainsi ces portraits parmi les sujets constants des invocations peintes.

En résumé, pour tous les saints personnages mentionnés avec le plus de régularité dans les prières, les peintures murales des chapelles offrent des pendents aussi fréquents et en parties obliques. Le parallélisme des deux séries de témoignages se laisse établir ainsi d'une façon certaine de part et d'autre, constance et variabilité respectives des mêmes éléments essentiels. D'ailleurs, dans la partie variable aussi, le lien qui rattache les peintures aux prières des inscriptions s'éclaire parfois avec autant de force. C'est ainsi que, dans deux des inscriptions citées, on trouve invoqué parmi les saints « notre père Adam », qu'accompagne, dans l'un des deux textes, « notre mère Sybille », ou encore « les vingt-quatre vieillards » (de l'Apocalypse). Je relève ces noms de préférence à d'autres, parce qu'ils paraissent inattendus sur des listes de saints. Or, je retrouve ces mêmes personnages parmi les saints portraitisés sur les murs des chapelles de Baouit ou de Saqqara : « Notre père Adam »², comme l'appelle la légende sur la fresque (cf. l'invocation ci-dessus), est représenté en souverain sur un pan de mur (pl. LVIII, 1) d'une chapelle de Baouit dont je n'ai pu déterminer le numéro³. À côté de lui, dans un médaillon, on aperçoit Abel. La Sybille a été représentée fréquemment : deux de ses images ont été trouvées à Baouit (Clédat, chapelle 3, Maspero-Drioton, salle 6) ; une troisième, à Saqqara (pl. LVIII, 2). Partout elle est figurée au milieu de personnalités de vertus, sur

la plate-bande de l'arc qui entoure l'abside. La légende qui accompagne ces images, même les plus esquissées, retient sur notre planche (la Sybille et les vertus ne sont représentées que par leurs têtes), ne laisse aucun doute sur leur identité exacte, et le rapprochement de toutes ces figures de la Sybille avec les images de la Vierge, suppose l'existence d'un lien particulier que les Copies établissent entre les deux personnages. Le rapprochement a dû se faire sur la liste de la Sybille-prophétesse du mystère d'une vierge donnant le jour au sauveur.

Quant aux vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse détachés du texte qui les nomme le premier, ils sont devenus des saints de l'Eglise copte et représentés en cette qualité sur une fresque du XII^e siècle, à Saint-Symon d'Assiout⁴.

La présence simultanée de tous ces « saints » extraordinaires parmi les protecteurs invoqués dans les inscriptions peintes des chapelles et parmi les personnages figurés sur les parois des mêmes oratoires prouve d'une façon certaine que fresques et inscriptions reflètent parallèlement une inspiration religieuse commune. Les images de ces saints, tout comme leurs noms évoqués dans les inscriptions, servent à perpétuer dans une chapelle, la prière du fidèle qui a pris l'initiative de

1. Pas de sainte liturgique du nom de Sybille, même chez les Coptes. Il s'agit donc presque sûrement de la Sybille des Oracles, dont la statue trouvée à Alexandrie (Journ. Suppl., 1889, p. 26, et F. Lisey, *Revue égyptologique*, p. 43, 22), la même, dans l'abside de l'Église des Soudans de Saint-Marc d'Alexandrie, 1906, décembre, p. 164. Aux exemples cités dans ce ouvrage, ajoutons Maspero-Drioton, Baouit, salle 6. Les deux vertus de la Vierge, citées dans un catalogue de la Vierge (Lisey, 1. c. et KONTAKOS, *Les Égyptiennes*, I, p. 296), sont des vertus du Saint-Esprit. Ils pouvaient donc être considérés par et pour eux-mêmes, p. ex. par les mêmes fondateurs d'une chapelle. Images de son visage à Baouit, sur les murs des chapelles 3, 12, 16 (même dessin par Clédat) et de la « salle 6 » (Drioton-Maspero), et dans une chapelle de Saqqara (pl. LVIII, 2).

2. Le culte des vingt-quatre vieillards, en Égypte, n'est nullement étranger aux lectures de l'Apocalypse. Il ne faut donc pas, comme on l'a fait quelquefois, reconnaître dans leurs images coptes, dans l'abside, un pendant aux mosaïques romaines ou les mêmes vingt-quatre vieillards figurés dans les arcs de triomphe apocalyptiques. En Égypte, au tout que j'ai pu recueillir, en à côté de la Vierge et d'autres saints. On leur donne des noms coptes, en rattachant aux vingt-quatre lettres de l'alphabet la syllabe RA. Il s'agit donc d'Annoles Service Ant. Egypte, 17, 1917, p. 148; KONTAKOS, *Les Égyptiennes*, I, p. 296; Maspero et Bouchard, dans *Revue des Études Égyptologiques*, p. 150; Maspero et Bouchard, dans *Revue des Études Égyptologiques*, p. 179; MONNET et VILLARD, *Le culte de la Vierge en Égypte*, I, 1927, p. 48; GASSEL, *Parerga coptica*, Cambridge, 1902, I, 17 et 18.

1. Exemples : Quesada, *Égypte et Saqqara*, 1912, p. 22, n° 1733, p. 23, et 1734 et p. 1735, et p. 23, n° 1738 (pl. XXII, XXIII, 1 et 2) et p. 46.

2. Adam était assimilé aux saints dans l'Eglise copte. Cf. le curieux passage de l'Épître de saint Isaac de Saqqara : « ... remède à la race de notre father Adam. » Autre invocation copte (Tut, *Épître de saint Isaac de Saqqara*, 1906, p. 108).

3. La photographie de cette fresque a été déposée par Jean Clédat à la Coll. de l'École des Hautes-Études.

des peintures. Dans la plupart des chapelles, l'image peinte a pris le dessus sur l'invocation écrite, et les textes des prières n'y apparaissent que dans des cartouches spéciaux ou sous forme de graffiti, tandis que les représentations figurées tapissent des murs entiers et dominent ainsi dans l'ensemble de la décoration. Nous avons vu cependant que ce désir des chapelles rupestres a dû se former par phases successives en passant d'un type entièrement aniconique¹ ou d'un simple prière occupant une place essentielle et, avec les creux triomphaux, affirmant le caractère apotropaïque de l'ensemble. Cette idée, centrale à l'origine de ces décorations, s'est-elle maintenue dans les œuvres plus évoluées ? Autrement dit, les peintures figuratives qui remplacent les signes prophylactiques, répandaient-elles toujours au besoin de fixer la puissance divine dans la chapelle ?

Pour quelques-unes des fresques de Baoult la réponse ne peut être que positive. Rappelons, dans la chapelle 17, la fameuse représentation d'une conjuration contre le mauvais œil², qui non seulement a été figurée en même temps que les peintures environnantes, mais introduite dans une scène à sujet chrétien. Cette image tout au moins se classe parmi les figurations apotropaïques. En outre, la composition au milieu de laquelle on a fixé la représentation magique a dû avoir une signification, sinon identique, du moins semblable : on se souvient qu'elle figure saint Sisinnios en cavalier tuant un personnage féminin qui incarne le Mal. Or, on a pu préciser³ que ce thème, d'origine syro-palestinienne, devait sa popularité, dans le Levant, à ses vertus apotropaïques : les prières d'exorcismes populaires et des amulettes (braclets, etc.), d'origine syrienne ou égyptienne, évoquent souvent la scène avec saint Sisinnios, triomphateur du Mal. Et sur ces objets prophylactiques, le saint cavalier coïncide avec une figuration énigmatique, où une tête du Christ et un serpent sont rapprochés d'un norod d'Isis et du pentélephos⁴ est-à-dire de signes magiques certains, et liés d'un cycle

d'images évangéliques de type paléstinien⁵, qui, par ailleurs, a également inspiré des fresques de Baoult. Bref, la fresque de saint Sisinnios se range parmi les figurations qui, en fait, c'est pour cette raison que la représentation du mauvais œil conjuré a pu être fixée dans le cadre de cette image.

On peut aller plus loin. Sur le mur Ouest de la chapelle 17, nous avons vu, dans une niche, saint l'hothammon, fait pendant à saint Sisinnios, se vêtir d'un manteau, en outre, par un geste significatif de cette image. Mais elle est symbolique à Sisinnios, et cet emplacement ne saurait être négligé. D'autant plus que, sur les amulettes auxquelles nous faisons allusion tout à l'heure, le cavalier saint Sisinnios est parfois remplacé par un autre, l'iconographie apotropaïque s'attachant principalement au motif même du cavalier-triomphateur. Témoin parti des deux variantes de l'image traditionnelle du prince victorieux, qui, à cheval, peut tout aussi bien s'avancer triomphalement, la victoire remportée, cette imagerie superstitieuse en fit une figurine-type du protecteur miraculeux. C'est ainsi que saint Sisinnios et Salomon, cavaliers l'un et l'autre, y concourent le succès que l'on sait. Et de même qu'autrefois les Dioscures-cavaliers affranchis ou, à la basse époque byzantine, d'autres cavaliers-protecteurs chrétiens se font face de part et d'autre des portes d'églises pour mieux les garder⁶, de même l'hothammon, qui fait pendant à Sisinnios, ne saurait être séparé de ce dernier.

Toujours à Baoult et à la chapelle 17, la même idée expliquerait la présence de quatre saints cavaliers (dont saint Victor) à un endroit aussi peu approprié à ce genre d'images que les pendentifs de la coupole⁷. Surmontant la difficulté, qu'il y eût à insérer une figure de cavalier dans un triangle

1. Il va de soi que cette évolution logique n'exclut pas la date plus ou moins ancienne de certains monuments qui, historiquement, avaient dû être antérieurs à des œuvres qui représentent des phases plus évoluées du même processus.

2. Cf. GLENN, dans *Mémoires Inst. du Caire* XII, 2, pl. LV, LVI.

3. PÉREZ, *Peregrinatio peregrinatio in lebanon*, dans *Publ. de la Faculté des Lettres de l'Univ. de Strasbourg*, 6, 1932, p. 13 et 4. PÉREZ, *Elc*, 666, p. 176-177 (cité bibl.).

4. Sur un bracelet, cycle qui rappelle celui des amulettes de Terre-Sainte. Anconcello, Nativité, Baptême, Crucifixion, Fugitive au tombeau, Ascension. L'iconographie paléstinienne de ces images est certaine : J. MARIOT, dans *Annales Service Ant. Egypte*, 9, 1910, p. 246-258. R. PÉREZ, *Elc*, 666, p. 93.

5. Cf. GLENN, *J. c.*, pl. LIII, LIV.

6. P. ex. dans les Balkans, à l'époque turque, à Dragalevo, en Bulgarie, à Moréas, en Serbie : GLENN, *Peint. relig. en Bulgarie*, pl. LI. *Mémoires Th. Ispahan*, 1, 1, pl. XVI.

7. Cf. GLENN, *J. c.*, pl. LI, LVII.

les personnages fixés dans les absides) trouvait son pendant dans les invocations inscrites sur les murs.

Pour juger équitablement de la signification religieuse des décorations coptes, il convient par conséquent de ne pas isoler la composition des absides, mais de considérer l'ensemble de leurs images. M^{me} C. Ossieczkowska, la première, a constaté fort justement la parenté de ces fresques et des litanies coptes¹. Toutefois, pour M^{me} Ossieczkowska, qui admet l'influence des litanies des *offices* de l'Eglise d'Egypte, ainsi que pour M. L. Heebner, qui, n'étudiant que les compositions des absides, les croyait inspirées par la *doxologie de l'anaphore* de la liturgie orientale², les fresques des chapelles de Baoull ou de Saqqara auraient été inspirées par la *liturgie célébrée* dans ces mêmes oratoires. Or, à mon avis, il s'agit d'une forme de la dévotion indépendante du culte liturgique, et ce que je viens d'observer à propos de la formation de ce décor s'accorde, sur ce point, avec plusieurs autres indications que voici.

Prenez les compositions d'abside. Dans la série importante des peintures de cette catégorie en Egypte, deux exemples seulement (Elledat, chapelle 17 ; Maspien-Oriouton, salle 6) montrent, entre les mains du Christ, le livre ouvert avec les mots AFIOC AFIOC qui ont fait reconnaître dans ces compositions des illustrations de la *doxologie liturgique*. Or, cette triple acclamation a pu être inspirée, non par le chant d'Eglise, mais par l'Apocalypse à laquelle on l'a vu, les monographies grecs et coptes des théophanies des absides ont fait plus d'un emprunt. L'absence de chérubins et de séraphins, indispensables dans une illustration de la vision d'Isaïe et de l'hymne liturgique, confirme l'indépendance de ces images par rapport à la *doxologie de l'anaphore*³.

¹ Dans *Byzantin*, IX, 1934, p. 134-135.

² L. Heebner, *Jesus Arts et Archeologia* (Jassy) II, 4, 1930. Il s'agit d'une illustration de la *doxologie* de Dieu par les quatre *célestes* qui reçoivent le Tout-Puissant par les mots : « Saint, saint, saint, Seigneur Sabaoth, le ciel et la terre sont remplis de ta gloire ». Cf. BERNHEIM, *Liturgies eastern and western*, I, p. 165, 170, 323, 385.

³ BERNHEIM, *ibid.*, p. 2, voit dans la présence du Sabaoth et de la Lune, sur plusieurs images de la théophanie à Baoull, une influence de la prière eucharistique *apostolique* (et non pas copte), où les deux astres glorifient le Seigneur (Hebraïque, II, 11) : Or, représentés de part et d'autre de Dieu ou d'une divinité païenne, le soleil et la lune figuraient traditionnellement leur hiérarchie, et cette monographie courante n'avait pas besoin de s'appuyer sur un texte liturgique présent à l'époque des fresques coptes. Cf. p. 173.

Et surtout, d'une chapelle à l'autre, à Baoull et ailleurs en Egypte, le sujet de la vision de l'abside change radicalement, et il suffit de se reporter aux pages ci-dessus, où nous en analysons quelques exemples¹, pour se persuader que dans bien des cas ces théophanies n'ont plus rien de commun avec la vision d'Isaïe, à laquelle la liturgie emprunte son chant triomphal. La variété même de ces compositions s'oppose à ce qu'on y reconnaisse le reflet d'une hymne liturgique déterminée, quelle qu'elle soit. Il n'y a, à mon avis, qu'une seule composition absolue à Baoull, ou le lieu où une seule se trouve affirmée et l'image chargée de refléter une cérémonie qui se célébrait devant elle, auprès de l'autel : c'est la composition qui comprend les figures d'apôtres portant le pain et le pain eucharistique (pl. LIV 2 et 3). Mais, même par une vision d'Ezéchiel, cette image n'offre aucun point de contact avec la *doxologie liturgique* et le thème eucharistique, loin de dominer comme dans des compositions absolues du moyen âge, s'y trouve subordonné à celle de la théophanie. Nous avons vu comment, en reformant avec une tradition mystique, la communion-eucharistique se faisait rattacher à la communion par la contemplation de Dieu. Malgré l'allusion directe à l'eucharistie dans cette image seule, on ne saurait donc y reconnaître l'influence immédiate de la liturgie.

Il en est de même des images des saints qui s'alignent sur les murs des chapelles. Ici encore, l'hypothèse d'une influence de la liturgie proposée par M^{me} Ossieczkowska se heurte à l'extrême variété dans le choix des personnages. Or, cette variété caractérise, au même degré, les invocations tracées sur les murs des chapelles. De part et d'autre, le choix des saints a dû appartenir au fidèle qui commandait les peintures ou faisait inscrire les textes des invocations. Que ce soit par une litanie ou par une série de portraits qu'il honorait les saints, les mêmes préférences lui ont fait attirer ses choix sur ceux des intéressés possibles qu'il croyait les plus

¹ V. chap. V.

² V. *supra*, p. 321.

³ L'influence directe de la liturgie, sur les images de la théophanie, nous laisse surprendre, pour la première fois, dans les absides des églises coptes. Ce sont les légendes qui accompagnent les quatre *célestes* qui en apportent la preuve : BERNHEIM, *ibid.*, p. 2. Il n'est pas surprenant, à ce propos, que les verbes choisis pour désigner la nature des *célestes* proclamant la gloire de Dieu, ainsi bien sur ces images que dans la *doxologie liturgique*, aient les termes communs des *oraisons* eucharistiques des Anciens : BOH, XPZEV, XEYU (E. PETERSEN, *ibid.*, 1916, p. 191-193).

disposés à intervenir en sa faveur. Bref, dans leurs deux parties essentielles — théophanies des absides et portraits des saints dans les nefs — les décorations des chapelles de Baoult, loin de suivre un type canonique, présentent chaque fois une version originale, et c'est là l'un de leurs principaux attraits aux yeux de l'historien. Contrairement aux fresques des églises médiévales, ces peintures archaïques permettent toujours d'entrevoir les nuances particulières de dévotions individuelles, et partant la valeur religieuse, non ankylosée encore, qu'une peinture d'oratoire peu évoluée pouvait avoir pour l'individu.

La variété des visions de Dieu et des intercesseurs portraissés fait encore mieux ressortir la constance des deux thèmes de la théophanie absidale et des saints. En ajoutant les quelques scènes évangéliques, isolées ou groupées, et qui d'ailleurs figurent des théophanies du Nouveau Testament (Baptême, Enfance du Christ)¹, on résume le programme normal de ces peintures d'oratoire². Ce programme devait répondre aux besoins essentiels du fidèle de l'époque antique : pouvoir contempler Dieu, à la suite des témoins de ses apparitions dans le passé ; retrouver le souvenir d'autres manifestations de sa puissance, dans certains épisodes de la vie du Christ ; enfin, approcher les saints à qui, eux aussi, sont remplis du Saint-Esprit. Rien dans tout ceci ne saurait avoir la moindre utilité didactique, et, en fait, les décorations du type de Baoult ou Saqqara n'étaient certainement pas conçues en vue d'une démonstration doctrinale. Elles ne parlaient pas à l'intellect, mais au sentiment religieux, en proposant au fidèle un moyen imparfait, mais appréciable, d'établir un contact avec le divin.

1. V. *supra*, p. 211.

2. Il ne reste en dehors des catégories énumérées que certaines scènes, isolées ou groupées en petits cycles, tirées de l'histoire de David. La place importante que l'Ancien Testament et ses héros tenaient dans la tradition copte suffit pour expliquer l'intérêt qu'on porta à des sujets empruntés à la Bible. On n'ignore pas davantage la valeur typologique reconnue à l'épisode de la victoire de David sur Goliath : sujet principal de l'unique cycle d'images bibliques nombreuses à Baoult. Au début du III^e siècle déjà, cette scène avait été peinte dans le temple de Doura. Mais le motif survient qu'à cette époque, dans les fresques de Baoult comme sur les plaques d'argent du IV^e siècle trouvées à Chypre, David a été l'objet d'une attention particulière de la part des artistes chrétiens, parce que l'histoire de son règne annonçait le règne futur du Christ, son antitype. Le thème développé pourrait ainsi se situer parmi les figures indirectes de la dernière parousie.

Les chapelles monastiques de Baoult et Saqqara ne sont pas des *martyria*. Mais on se rappelle la raison pour laquelle nous avons introduit l'étude de leurs décorations dans cette recherche. Ayant constaté que le thème général des théophanies, sous tous leurs aspects, s'attachait très naturellement à l'imagerie propre aux *martyria*, nous avons entrepris d'en rechercher les réelles dans d'autres édifices cultuels. Les oratoires coptes nous en ont offert de nombreux exemples. Ils nous ont montré surtout ce que l'état de conservation des *martyria* eux-mêmes ne permet plus d'observer : la réunion de toutes ces images des théophanies-visuelles des théophanies évangéliques, ainsi que des représentations des saints protecteurs, en des ensembles variés, mais toujours unifiés par la même pensée religieuse. Les décorations de ces chapelles nous offrent l'analogue la plus suggestive aux peintures murales des *martyria*, mais aussi le premier groupe d'exemples de leur expansion. L'origine antique de l'iconographie copte des saints cavaliers³, des images apotropaïques⁴, et surtout la reproduction, dans les absides de Baoult, des types iconographiques palestiniens de l'Ascension (les deux variantes de Baoult remontant à des prototypes de Terre Sainte⁵), et probablement, de la Vision d'Ésaïe⁶, la représentation, dans une chapelle, d'un cycle de l'Enfance si typique pour la Palestine⁷, tout ceci établit la proximité des monuments disparus de la Terre Sainte. Nous avons vu que cette imagerie des *martyria* fut introduite, en Égypte, dans des décors qui primitivement aniconiques, avaient auparavant et gardèrent quelquefois plus tard un caractère prophylactique, et cela ne fait que souligner la parenté religieuse des peintures des chapelles coptes et des *martyria* : dans les unes comme dans les autres, les images étaient censées retenir la puissance de Dieu ou en signifier la présence. Cette parenté du programme imposé par des formes voisines de la dévotion, a dû faciliter, en dernier ressort, l'adaptation à de nombreux oratoires

1. Il suffit d'observer le costume ancien de ces personnages. Le costume copte est porté par un chameau, sur une fresque découverte dans la chapelle 37 de Baoult. Cf. *op. cit.*, dans *Mémoires de l'Institut du Caire*, XXXIX, 1918, pl. XVI, XVII. Cf. une peinture semblable : *op. cit.*, dans *CR Acad.*, 1907, 1904, p. 5 du tirage à part.

2. Cf. *supra*, p. 202 et s.

3. V. *supra*, p. 233.

4. V. *supra*, p. 221, 233.

5. V. *supra*, p. 241.

6. V. *supra*, p. 241.

monastiques, copies d'un genre de décoration créé pour les *martyria*.

7. — On aurait souhaité de pouvoir suivre le sort ultérieur de cette même influence, en Égypte, en passant des oratoires monastiques aux églises de culte normal, conventuelles et autres. Malheureusement, aucun de ces monuments n'a conservé ses peintures murales, et les quelques exemples de décorations dans les églises coptes qui pourraient être étudiés appartiennent à une époque trop avancée et n'offrent d'ailleurs que des fragments d'ensembles détruits. Parce nous est donc de reprendre l'étude à un autre endroit, loin de l'Égypte et de la Palestine. Partout à l'intérieur de l'ancien Empire byzantin, les peintures monumentales archaïques ont presque toujours disparu pendant la Querelle des Images, et c'est par miracle que les ruines d'une église de Thrace, à Perustira près de Philippopoli, gardent encore quelques morceaux importants de fresques du VI^e siècle¹. L'architecture de cet édifice imposant le classe parmi les églises dérivées des *martyria*, et peut-être sa décoration suit-elle également un type de la même origine. On ne saurait donc dire, avec assurance, si le cycle évangelique dont on y trouve un fragment important et que nous avons étudié plus haut, a été figuré sur les murs de cet édifice, parce qu'il a la forme d'un *martyrium* et était peut-être dédié à un martyr, ou bien parce que l'emploi de pareils cycles créés naguère pour les *martyria* s'était déjà généralisé dans les églises à culte normal.

Le cycle en question faisait primitivement le tour de la partie centrale de l'édifice tétraconque ou, tout au moins, en occupant les deux grandes absides latérales. Sur le côté Nord, ou d'importants morceaux en existent encore, il est entièrement consacré à l'Enfance, illustrée avec la même abondance d'épisodes que dans les fresques coptes et — plus tard — cappadociennes, ou sur les ivoires syro-égyptiens. Mais c'est surtout aux descriptions des mosaïques de Saint-Serge à Gaza par Choricius que font penser les fresques de Perustira, où un cycle de la Passion devait faire pendant aux illustrations des épisodes de l'Enfance², tout comme à Gaza.

1. CHANAB, *Précis descriptif en Bulgarie*, chap. I, parois. Sur le cycle de l'Enfance à Perustira, v. supra, p. 210.

2. Cette hypothèse est imposée étant donné que le cycle de l'Enfance occupe l'une des deux absides latérales symétriques de Perustira et que l'autre devait offrir une série d'images analogues. On ne pourrait hélas qu'enlever les cycles

Les images du sanctuaire ont toutes disparu, seul unefiguration de l'agneau s'élève triomphalement sur un disque de lumière par deux anges-caryatides. C'est le motif de la voûte du sanctuaire de Saint-Vital, mais, dans l'église de Perustira, il occupe le berceau de la prothèse. Nous ignorons dans si une théophanie-vision occupait l'abside de Perustira. En revanche, un autre thème des décorations des *martyria* y est représenté : une scène de martyr, qui montre un saint anonyme souffrant au supplice par deux bourreaux vêtus à l'orientale. Cette image occupe un pan de mur, à l'extrémité Ouest du cellier latéral Nord, dans la partie qui touche à la grande abside. Ouest de l'église. L'emplacement de la scène est caractéristique : c'est dans les bas-œuvres, nous l'avons dit plus haut, et de préférence dans l'aile Nord de l'église, que dans les pays grecs et en Syrie, on fixait les reliques des martyrs³. Et c'est la salle attenante, c'est-à-dire le cellier latéral gauche, qui contenait alors un cadre à son culte. Comme Saint-Marie-Antique, où nous avons observé cette même ordonnance, le grand sanctuaire de Perustira a pu servir au culte normal, mais la fresque du martyr nous certifie presque qu'il possédait des reliques et qu'il avait été dédié à un ou à plusieurs martyrs. Le type de l'édifice n'y était donc pas éternel sans raison culturelle.

Mais, pour observer de plus près la pénétration de l'image du *martyrium* dans la décoration d'une nef de culte normal, à l'époque où ce processus a dû se dérouler le plus fréquemment, il faut se rendre une fois de plus au Forum Romain, dans les ruines de la discomie de Saint-Marie-Antique.

Nous avons analysé plus haut celles des fresques de cette église qui ont trait à la dévotion aux martyrs et les peintures votives, si nombreuses, qui en tapissaient les murs. Rapprochées des mosaïques de Saint-Démétrios de Salonique, elles

des Miracles ou de la Passion. Mais, en fait, si les Miracles ont parfois occupé les absides à la Passion (Saint-Apollinaire-le-Neuveur, et Saint-Étienne), l'Enfance ne s'oppose nulle part aux Miracles. A Gaza, l'Enfance a occupé pendant la Passion. Si à Perustira l'illustration des évangiles suit plus tard, le troisième cycle, celui des Miracles, aurait pu occuper le mur à l'ouest (voir infra).

1. Une scène toute semblable sur un ivoire trouvé en Égypte : un martyr barbu, les mains liées derrière le dos, s'avance entre deux soldats coiffés de bonnets ronds ; un groupe vient de passer sous une porte qui s'est ouverte elle-même à Perustira. Reproduction : STROZOVSKI, *Dieu alt.*, Wiesbaden, p. 194, fig. 33.

2. V. supra, L. I, p. 211 et s. L'emplacement au Nord prédomine en pays grec, mais non pas en Syrie.

nous ont aidé à imaginer la formation des cycles d'images dans les *martyria*, et notamment des galeries de portraits de saints personnages, qui constituaient l'un des éléments essentiels de la décoration des nefs¹. Enfin, les scènes tirées de la passion des saints Quiricus et Julitte, dans la chapelle qui leur était consacrée à Sainte-Marie-Antique, nous ont donné l'occasion d'entrevoir, mais d'assez loin, les images dramatiques analogues qui, selon les auteurs contemporains, ornaient les murs des *martyria* d'Asie Mineure, dès la fin du IV^e siècle². Bref, par une série de sondages, nous avons essayé de relever, dans les peintures murales de l'église du Forum, tout ce qu'elles pouvaient nous apprendre sur l'iconographie des *martyria* antiques disparus.

Mais le témoignage de Sainte-Marie-Antique, sur ces monuments — nous l'avons dit en son lieu — n'est qu'indirect, car ce sanctuaire lui-même, une diaconie mise sous le vocable de la Vierge, n'était point un *martyrium*. C'était une église de culte normal qui, d'une part, avait été encadrée de plusieurs véritables *martyria* et qui, d'autre part, étant dédiée à la Vierge Marie, s'associait facilement à des cultes voués à des saints divers, car (v. *supra*, p. 100) la hiérarchie des saints faisait de la Théotocos une intermédiaire entre Dieu et les martyrs. Ce n'est donc pas seulement en marge de la dévotion à la Vierge, mais en rapport avec elle, que ces cultes aux échos *zōwasi* venaient s'abriter sous le toit du sanctuaire marialogique. Il est évident toutefois que cette pénétration des cultes des saints dans une église de la Vierge, et des images apportées des *martyria* dans la décoration d'un sanctuaire de culte général, a dû se faire par étapes. Sainte-Marie-Antique qui, pendant plusieurs siècles (VI^e-X^e) et à un moment critique dans l'histoire des rapports entre *martyrium* et église (un sanctuaire important, rend un témoignage précieux, et cette fois direct, sur cette évolution et sur la formation du décor iconographique de l'église normale du haut moyen âge.

À Sainte-Marie-Antique, les images votives dédiées aux martyrs sont partout, — dans le presbytère comme dans la nef, dans les collatéraux et dans l'atrium³. L'église de la

1. Cf. pages 121 et s.

2. V. p. 21 et s.

3. Reproduction et description des peintures ci-dessous, dans GUICHARD, *Sainte-Marie-Antique, presbytère et dans WILKENT, *Mos u. Mäster*, pl. 144, 2; 145, 1-4; 149; 150, 163; 164, 2-3; 194; 195; 196, 1-4.*

Vierge les accueillait généreusement. Mais en fait la nef était qu'une intrusion, qui ne dissimule pas l'ordonnance primordiale et la priorité de certaines séries de fresques, qui constituent le noyau de la décoration. Les deux éléments, qui sont les images qui appartiennent à l'église proprement dite, et celles qui lui viennent des cultes subsidiaires, se juxtaposent et se superposent, sans se tendre encore en un ensemble homogène. C'est ce qui fait l'intérêt de ce monument pour l'étude du présent chapitre.

Le chœur de l'église forme une salle qui ne communique avec les nefs que par un seul passage, assez étroit. C'est comme une petite église complète, et ses peintures qui datent du règne de Jean VII (704-9) forment un ensemble cohérent, qui, dans toutes ses parties, est consacré aux thèmes christologiques. Dans l'abside, primitivement, la Vierge-reine avec l'Enfant trônait au milieu d'anges et de saints. Un demi-siècle après la décoration initiale, Paul IV (757-767) y remplaça la Vierge par un Christ en majesté, et seulement ainsi que la salle cultuelle centrale n'était destinée à aucun culte particulier.

Toutes les autres images du chœur comprennent des évangéliques : une Annonciation, sur le mur devant l'abside, à droite, deux rangées de scènes narratives tirées du Nouveau Testament, sur les deux murs latéraux ; enfin, une série complète de portraits d'apôtres sur clipeus, fixés sur une grille, entre les scènes évangéliques et le socle réservé à une imagerie peinte d'un tissu.

La série des apôtres en médaillons offre probablement le meilleur exemple du genre. Mais c'est surtout la composition du cycle évangélique qui est suggestive. Nous connaissons déjà cette suite de peintures — sur vingt scènes distribuées en deux registres superposés, dix étaient réservées à l'Enfance (tout le registre du haut), cinq à la Passion (mur Sud), cinq aux Apparitions du Christ après la résurrection (mur Nord). Autrement dit, c'est l'un des cycles antiques les plus développés qui aient été entièrement consacré aux principales catégories des théophanies évangéliques : Enfance, Passion, Apparitions. Nous avons vu que des cycles de ce genre s'étaient vraisemblablement constitués dans les *martyria* des Lieux Saints de la Palestine⁴. Mais au VIII^e siècle, à Sainte-Marie-Antique, il se trouve reproduit dans le chœur d'une

4. V. *supra*, p. 172 et s., 230 et s.

église de la Vierge, et il y forme le noyau central de la décoration d'un grand sanctuaire de culte normal.

On se souvient des peintures dans les deux salles qui flanquent le chœur proprement dit¹ : ni tous les sujets sont consacrés aux martyrs, à leurs portraits et à des scènes de leur passion. Avec des nuances suggestives, le décor de ces deux chapelles qui sont des *martyria* spéciaux, se conforme donc au programme iconographique normal de ces édifices commémoratifs. Les décorations des deux chapelles restent autonomes, et ne font que s'ajouter extérieurement au cycle christologique du chœur. Même observation pour les peintures votives disséminées à travers la nef et les collatéraux ainsi que l'*atrium*. Dans toutes ces parties il n'y a pas eu de décoration figurative systématique, à l'époque où l'on décora le chœur de l'église. Ici, par conséquent, ce n'est plus un cycle complet, comme dans le *martyrium*-chapelle Saints-Quiricus-et-Julitte, mais chaque ex-voto se présentait comme un morceau autonome, et beaucoup d'entre eux faisaient écho au culte des martyrs, d'autres étant consacrés à la patronne du lieu, la Vierge Marie, mais sans qu'on ait songé à réserver à ces derniers une place centrale et à les grouper en cycles. Iconographiquement, et malgré le caractère disparate de ces images, elles peuplaient la nef et les dépendances d'une église de la Vierge de portraits de saints alignés sur les murs, et quelquefois accompagnés de ceux de leurs fidèles. Elles prenaient possession de ses locaux, les unes (dans les chapelles) pour former des ensembles cohérents ; les autres en ordre dispersé, par poussées individuelles. On retrouve ainsi, à Rome, certains caractères généraux observés en Thrace, à Perutia, deux siècles plus tôt : l'église proprement dite, ses nefs (Perutia) ou son chœur profond (Sainte-Marie-Majeure), adoptent pour élément essentiel du décor les cycles théophaniques de l'Évangile créés naguère pour les *martyria* des Lieux Saints ; parallèlement, dans les dépendances et les collatéraux, du côté Nord surtout (des deux monuments cités), s'installent des images du culte des martyrs, les scènes de

1. V. supra, p. 100 et s.
2. La théophanie du Crucifiement avec, au-dessous, le groupe de la Vierge avec l'Enfant, des saints et des donateurs, qui occupe la niche centrale du mur Est, dans la chapelle Nord, appartient à ce programme des *martyria*, tout aussi bien que les portraits des martyrs et les scènes de leur passion. V. supra, p. 208.

3. Sur les peintures de la nef et de l'*atrium*, v. p. 102 et s.

leur passion ; d'autres chapelles simplement liées à l'église, mais encore autonomes, sentiment qu'en tout du programme iconographique des *martyria* des saints, même dans les archaïques.

Toute cette distribution des images et le choix de leur thème, à Sainte-Marie-Antique, nous mettent dans l'embarras du quelle *ges* et des traditions de l'art grecs et romains, ce que nous confirment les fresques supposées contemporaines portant sur d'autres d'observer d'autres aspects de la même évolution et en fin de compte la manifestation de la de la décoration typique des églises byzantines de l'époque. Les monuments supposés contemporains du même art, autres chronologiques de la présente étude, et nous ne devons donc que relever brièvement leur témoignage, comme nous l'avons fait ailleurs, pour marquer le point d'aboutissement d'une évolution commune pendant l'antiquité. Il conviendrait de donner le caractère pour toute étude plus poussée, étant donné le caractère très provincial et rustique de ces peintures rupestres : les faits qui, dans cet art archaïque de Cappadoce, se placent entre le ix^e et le x^e siècle ont pu se produire dans les grands centres artistiques à une époque plus ancienne.

La grande majorité des chapelles supposées, malgré leur date relativement avancée, maintiennent dans l'absolu une théophanie-vision avec témoins, telle que nous la possédons d'après les sanctuaires du v^e au viii^e siècle. Au lieu des murs, elles reproduisent des portraits de saints comme dans plusieurs ensembles de fresques pré-romanes. Faut-il et surtout, leur cycle christologique, obligatoire, reste toujours fidèle au thème théophanique de l'Enlèvement. Quelqu'un, une autre série d'images, moins développée (comme dans l'endite de Jean VII au Vatican), y est substituée au deuxième des cycles théophaniques de l'Évangile, celui de la Passion, et ces images narratives se déploient le long de l'axe principal, dans les nefs des églises. Les Miracles et la Passion d'un saint font quelquefois le sujet d'un groupe d'images supplémentaire

1. Pour tous ces caractères et ceux qui seront notés plus bas, v. les descriptions et les planches de la grande publication de R. H. de Janssens, *Plus haut*, p. 272 et s., nous avons parlé de l'évolution du cycle évangélique dans ces décorations.

Douars, il est permis d'affirmer avec une certitude presque absolue que les cycles narratifs et édifiants, sur les murs des églises, prolongent un usage des maisons de juifs juives. Certes, le cycle des images de Douars ne puise ses sujets qu'aux seuls livres de la Bible, mais le choix et le groupement des épisodes y sont soumis à un dessein pédagogique, et il est même rare de trouver par la suite un grand ensemble de peintures historiques qui obéisse avec plus de rigueur aux normes d'une démonstration didactique. Quelques détails suggestifs, à côté d'autres, établissent un lien plus étroit entre ces peintures monumentales et les ensembles de fresques ou de mosaïques postérieures dans les églises : 1° de part et d'autre de l'abside, l'artiste de la synagogue dépeint plusieurs frises superposées de scènes historiques ; 2° comme dans les églises plus tard, on y constate des séries d'images antithétiques, qui, partant de l'axe central, s'alignent symétriquement les unes à droite, les autres à gauche du panneau du milieu ; 3° le panneau est consacré à une composition abstraite, qui s'oppose ainsi aux tableaux historiques qui l'entourent et ce parti aussi sera normal dans les églises ; 4° enfin, de grandes images des héros de la religion juive se placent, entre le panneau central et les cycles historiques, des deux côtés de l'abside (pl. XLV, 1), conformément à un dispositif qu'on trouve en outre dans le *milithron* de Douars (pl. XLV, 3). Les artistes chrétiens feront de même et encadreront volontiers l'entrée de l'abside de grandes figures d'archanges, de prophètes ou de saints, qui sépareront ainsi, comme à la synagogue, la composition de l'abside et les tableaux historiques de la nef.

Si des modèles juifs de ce genre devaient inspirer les dévateurs des plus anciens sanctuaires chrétiens, cette transmission a pu se faire dès avant la Paix de l'Église et, avant tout, au profit des salles de réunion chrétiennes qui devaient le plus directement des synagogues, les *ecclesiae* proprement dites. C'est dans ce genre d'édifices aussi que les cycles d'images narratives et didactiques ont dû se maintenir à l'époque où les docteurs cappadociens et saint Nil nous en certifient l'existence. D'ailleurs, le fait que les basiliques

latines (où les scènes de l'Ancien Testament sont particulièrement fréquentes, dans ces cycles, et y occupent quelquefois sans partage) leur réservent les murs longe des nefs, n'est-ce pas le *martyrium*, confirme indirectement cette conclusion. Or, il n'en a pas été de même en Orient, puisque les cycles de ce genre n'y apparaissent plus ni sur les monuments réservés, ni dans les descriptions postérieures à la chute de saint Nil. Pour expliquer cette omission on pense tout de suite au sort différent fait au *martyrium* dans l'architecture ecclésiastique orientale, où nous avons observé non pas sa position avec l'église comme à l'Occident, mais une absorption de l'église par le *martyrium*. Si l'édifice oriental, à la veille du moyen âge, n'a plus rien de la manière égyptienne à aucune partie importante de la nef, du *milithron*, indépendante du *martyrium*, et à fait de celui-ci de type normal du sanctuaire, un processus parallèle, appliqué à la décoration monumentale, aurait dû éliminer l'image habituelle des anciennes basiliques et la remplacer par les cycles du *martyrium*, qu'il a suill d'adopter aux basiliques marquées de l'église évoluée.

Si insuffisantes que soient nos sources d'information, des témoignages notes de textes et de monuments permettent de saisir certains faits suggestifs à cet égard. Tandis que des *tituli*, qui éclairent si bien leur tendance descriptive et didactique, accompagnent les peintures des basiliques latines, les dépendes qui se lisent sur les images monumentales grecques et orientales, lorsqu'elles ne se contentent pas d'en peindre le sujet, reproduisent des mots de prières, et nous offrent ainsi une expression véritable de la fonction religieuse des peintures selon les croyances des chrétiens d'Orient. Car deux types d'inscriptions, tous les deux étroitement liés aux images respectives, permettent de mieux saisir les deux attitudes religieuses qu'elles représentent : la peinture narrative et didactique dans une basilique est à la fresque d'une

1. V. supra, t. I, chap. IV.

2. Sur les thèmes religieux interprétés par ces fresques. GRABAR, dans *Rev. Hist. Nat.*, 103, 1941, p. 143 et s., 104, 1942, p. 3 et s. — Reproductions : MARCEL AVERTY, dans *Rev. N.-A.*, 1937, juillet-août, et surtout, *Excursions et Thèmes Europe. Report of Sixth Season*, planches et De MÉSIL DU ROSSON, *Les peintures de la synagogue de Douars-Europos*, 1939, planches.

3. Exemples : à Saint-Jean d'Éphèse, au-dessus des colonnes qui soutiennent le tombeau de l'apôtre (SERRAULT, dans *Ag. An.*, 1902, p. 136, n. 1) ; planches versets du Ps. 131 : à Sainte-Trinité de Constantinople, deux versets (W. GREGOR, *Saint-Trinité*, pl. 25, p. 45 et s.) ; à Sainte-Sophie de Salonique, devant l'abside (DRENT, *La Trinité*, SALONIQUE, Mon. chrét. Salonique, p. 100) ; à Sainte-Sophie de Kiev, devant l'abside (KURSKOV et TCHERET, dans *Travaux*, IV, p. 122 ; Ps. 46, 5-6, etc. Cf. les *milithron* mentionnés supra, p. 296 et s. peintures, dans les catécèses coptes, supra, p. 296 et s.).

phanies, on reste partout confiné à leur programme et, par conséquent, fidèle à cette idée que les scènes évangéliques servent à fixer les manifestations de la divinité dans l'histoire terrestre du Christ. Dans le cadre général de ce programme adologique, le cycle de chaque décoration de sanctuaire pouvait s'étendre ou se rétrécir, mais la tendance a été d'en marquer les points extrêmes, c'est-à-dire l'Annonciation et la Nativité d'une part, le Crucifiement, la Résurrection, l'Ascension et la Pentecôte de l'autre, et d'y joindre deux autres théophanies essentielles, le Baptême et la Transfiguration.

Il y aurait lieu cependant de relever une tendance qui me paraît importante pour l'évolution ultérieure du cycle évangélique dans les églises grecques et qui ira en s'affirmant. En relevant les deux groupes de théophanies qui marquaient le début et la fin de la vie terrestre du Christ, on pouvait donner l'impression de l'embrasser dans son ensemble. Cette tendance s'annonce peut-être dans le groupement de sujets sur certaines ampoules rares de Palestine, où plusieurs scènes théophaniques forment de petits cycles. Les sept et huit images qui le composent correspondent à une bénédiction collective de tous les lieux des théophanies évangéliques. Cette même idée se retrouve ensuite, mais affirmée avec bien plus de netteté, dans la façon dont les Pères du concile de 787 résumaient le contenu des cycles iconographiques dans les églises antérieures à la crise monoclase : sans énumérer les sujets représentés, ils rappelaient qu'on y voyait figurés l'Incarnation, les Miracles et les événements jusqu'à la Descente du Saint-Esprit¹, c'est-à-dire non pas un choix arbitraire d'épisodes quelconques, ni même de théophanies prises au hasard, mais une série d'événements qui pouvaient résumer la théophanie du Christ dans toute son ampleur. C'est sur ce point sans doute que les cycles évangéliques des églises dérivés des cycles de théophanies, propres aux *marlyria* des Lieux Saints, se détachèrent de ceux-ci, et cette séparation a dû s'accroître avec le temps. Au début, le thème général restait intact, mais un sanctuaire de culte général invitait plus que les cultes particuliers des oratoires des Lieux Saints à présenter l'ensemble des théophanies christologiques.

¹ *Ekho i theophani tou* (Moscou, 1^{re} G., 200, 1120) (les iconoclastes firent disparaître, à l'issue des *Marlyria*, les peintures murales qui figuraient) *δὲς αὐτῆς μετὰ αὐτῆς τοῦ τοῦ κυρίου ἐπιφανείας, δὲς θαυμάτων παντοίων, καὶ ἀπὸ τῆς ἐκείνου ἀναστάσεως, καὶ τῆς τοῦ ἐκείνου Πνεύματος καθόδου.*

Cette même tendance distingue, d'autre part, depuis le début du moyen âge, les cycles monumentaux des églises orientales, des ensembles de peintures analogues en pays latins : les Occidentaux, se contentant le plus souvent d'un groupe de sujets choisis par l'artiste ou le clergé du lieu, mais qui n'a point la prétention de résumer l'œuvre de Dieu tout entière², chez les Grecs, même lorsqu'ils se bornent à un petit groupe d'images évangéliques, celles-ci ont pour cadre chronologique le début et la fin de l'incarnation du Logos. Elles arrivent ainsi à offrir une vision, certes de la réalité, de tout l'œuvre du Salut, selon l'expression du *manus de Constance* Quinzième, réalité d'autant plus affirmée que, mystiquement, elle appartient à la fois au passé et au présent.

Les sujets des versions aléiques des cycles de ce genre se rencontraient souvent, au moyen âge, avec les épisodes commémorés par les plus grandes fêtes de l'année liturgique. Rien ne montre mieux le sens profond des groupes d'images ainsi constitués et, somme toute, particuliers à l'art grec et gréco-oriental. Mais, à l'origine tout au moins, ces cycles n'étaient point inspirés par la célébration liturgique de ces événements de l'Évangile : à preuve, les exemples palestiniens les plus archaïques et que je viens d'évoquer : chaque monument conservé offre un choix de sujets différents, et en outre tous les épisodes n'y correspondent point à des fêtes liturgiques importantes (et par exemple, la Visitation. Même plus tard, à les regarder de près, tous les cycles grecs

¹ Exemple : *Miracles en Soixante dix cycles* ou, en dehors d'une Ascension, au-dessus de l'arche, toutes les images qui font le tour de l'église se rapportent à l'histoire de David (Zak., 1^{re} G., XL, XXXI-XXXIII, LVII-LXII). — Georges à la Basilique, sur le lac de Constance, est le seul cycle qui se soit conservé à un choix des Miracles du Christ (E. N. Kossak, *Die Wandmalerei der St. Ursulakirche zu Oberell auf der Heubühl*, Freiburg, 1904, *Wandmalerei der St. Ursulakirche zu Oberell auf der Heubühl*, Freiburg, 1904, *Wandmalerei der St. Ursulakirche zu Oberell auf der Heubühl*, Freiburg, 1904). — En France, à St-Symphorien de Mende, les cycles des Miracles du Christ dans les petites églises de l'époque romane, la plupart des décorations murales dans les petites églises romanes présentent des groupes de sujets particuliers, dont le plus, sans offrir une précision explicite sans doute — en dehors des préférences pieuses des donateurs ou des prêtres — par la fonction religieuse spéciale des lieux (chapelles, chapelles, chœurs, tribunes, chapelles des anges ou des saints, etc.). Ajoutons, d'ailleurs, que les programmes iconographiques y sont généralement en rapport avec le culte célébré dans la partie correspondante de l'église. Aucune dévotion française, conservée d'époque romane, ne présente de cycle évangélique qui embrasserait toute la vie terrestre du Christ.

² S. à ce sujet, MILLER, *l. cit.* p. 10 et 11.

des images gréco-orientales, des variantes individuelles, qui se succèdent sans cesse dans les illustrations des « fêtes » et des « événements » toujours des scènes qui n'ont point de précédent dans la tradition hagiologique de l'époque (par exemple le lavement de pieds ou le lavement des pieds, etc.). On peut ainsi conclure que ces cycles d'images, s'ils se rencontrent avec la date de beaucoup de sujets avec les principales fêtes liturgiques, doivent cette parenté à une communauté d'inspiration et non pas à la volonté de créer un pendant iconographique aux offices des fêtes - tout comme les éphémérides liturgiques d'une année entière, les cycles chronologiques des églises gréco-orientales, si abrégiés qu'ils soient, ont la prétention d'embrasser l'ensemble de l'œuvre de Dieu.

Le programme d'iconographie christologique d'une telle synthèse n'a pu naître qu'en vue de la décoration des églises de cette période. Mais, à l'origine de leurs cycles, nous avons reconnu les séries d'images évangéliques qui, dans les *martyria*, relèvent les théophanies du Christ. C'est là que fut établi le principe de la scène historique, dont la raison d'être est de représenter et de perpétuer ainsi une manifestation de Dieu dans le Logos incarné. C'est à la faveur d'une idée pareille qui paraît normale dans l'ambiance du culte des reliques de Terre Sainte et que reflète l'imagerie des *martyria*, que les images historiques de l'iconographie byzantine ont pu prendre place parmi les saintes icônes, agents actifs du salut de leurs adorateurs.

Les conclusions qui se dégagent de ces recherches sur la formation du programme iconographique dans les églises, toujours trop incomplètes pour être définitives, pourraient être résumées en peu de mots. Les images créées pour les *martyria* se proposaient de refléter dans la mesure du possible l'idée religieuse qui est à la base du culte des reliques, et de représenter les saints personnages et les événements dans lesquels Dieu s'était manifesté aux hommes, soit par des apparitions momentanées, soit par des actes de puissance surnaturelle. Ce programme n'a rien de commun avec celui des illustrations de l'Écriture qui décoraient les murs des églises, pour remplacer ou compléter par des images la parole écrite et faire de ces dernières un moyen d'action didactique. Il y eut, par conséquent, à l'origine deux concep-

tions différentes de la décoration chrétienne, et l'imagerie narrative et didactique, née probablement avant la formation du culte des martyrs et des lieux Saints, avant même que l'imagerie appelée à l'exécution par le culte. Mais, lorsque le *martyrium* s'incorpore dans l'église proprement dite, par un mouvement parallèle à la décoration totale, s'infiltra dans la décoration des édifices religieux du type nouveau. Le *martyrium* lui fournit un certain nombre d'images précieuses et de thèmes de son répertoire iconographique particulier. En Occident, tandis que les peintures des martyrs restent fidèles à l'imagerie antérieure, cette influence se limite à la décoration de l'abside ou du sanctuaire (sans que de l'autel et du reliquaire), d'autant que la partie de l'édifice du type nouveau ou dans les pays latins fut fixée le *martyrium*. Dans les pays grecs et orientaux pour des raisons techniques, les images particulières au culte des martyrs furent souvent portées dans les églises *martyria*, mais répétées dans les églises latérales, dans les collatéraux et dans la partie occidentale de l'édifice ecclésiastique, c'est-à-dire de préférence dans les locaux où l'on installe les reliques des saints. Mais, par ailleurs, tandis que l'église elle-même adapte les formes architecturales du *martyrium*, son cycle iconologique complet, qui constitue la partie essentielle de la décoration d'une église grecque, prenait pour point de départ les séries d'images évangéliques créées dans les *martyria* des Lieux Saints, et c'est ainsi que, jusqu'en plein moyen âge, les peintures des églises byzantines, dans leur signification religieuse, leurs cycles et même dans leur esthétique, gardèrent un souvenir marqué de l'art des *martyria*.

Sans me dissimuler les risques que l'on court en essayant de rapprocher les faits artistiques des théories, même symboliques, sur la valeur symbolique de l'édifice ecclésiastique et de ses parties, je crois trouver une confirmation suggestive

1. Le style des images byzantines, grave et abstrait, ne saurait être comparé à l'expression du sacré contenue dans chaque personnage et chaque épisode de l'histoire religieuse figurée par l'iconographie, si on les considère du point de vue théophanique. Reflets d'une manifestation quelconque de Dieu, dans un homme ou dans un événement historique, ces images offrent toujours un équilibre statique parfait, et les personnages qui les peignent, magnifiques et réservés, ne se laissent jamais emporter par un élan passionné. Tous ce qui se passe dans ces images des visions immédiates de la réalité matérielle repose sur un sens religieux profond qu'on leur attribue.

de nous marquant chez les moétiques grecs de l'époque qui ont les martyria et leurs descriptions inspire l'architecture des églises, surtout et leurs pentures. Il suffit que je rappelle le programme des plans du Pseudo-Sophronius, de saint Maxime le Confesseur, du pseudo-Sophronius, du pseudo-Germain de Constantinople ou de saint Jean Damascène, qui nous ont fait tout à fait à comprendre l'essence de l'édifice moétique, l'apogée et l'achèvement de l'église de culte normal dans le martyrium : adoration dans la souffrance et la mort, les célébrations de Dieu, que sont les martyrs et le Christ, le saint dans la gloire, dans la glorification qu'on leur doit et, par conséquent, dans le culte qu'on leur voue. Mais l'église, toute église, est fondée sur le sang des martyrs¹, et le Christ est le premier parmi les martyrs, qui n'ont fait que renouveler sa passion. La vénération de son tombeau a donc la priorité sur les autres et, en les dominant, elle les comprend tous symboliquement. C'est le tombeau du Golgotha qui figure l'autel de toute église², et, de ce fait, il devient martyrium du Christ, tandis que, pour les saints martyrs, si le même sanctuaire en abrite les corps, leurs martyria particuliers s'installent dans ses collatéraux ou ses dépendances. L'architecture reflète ainsi tout aussi bien l'étroite parenté des cultes du Christ et des martyrs que le droit de prééminence du premier sur les autres.

Or, les mêmes sources littéraires nous apportent quelques indications aussi précieuses pour l'étude de l'évolution des peintures murales. Ainsi, le pseudo-Sophronius et le pseudo-Germain nous expliquent pourquoi la décoration de toute église pouvait adopter le programme iconographique qui, à l'origine, appartient aux martyria des Lieux Saints. Chaque église, avec son sanctuaire, son autel et son abside, représente symboliquement la croix du Golgotha, la grotte du tombeau du Christ³ qui se trouve à côté, et la grotte de la Nativité⁴, c'est-à-dire les trois « Lieux Saints » majeurs de Palestine.

1. Voir l'ouvrage de De laug, I, 50-51. Migne, P. G., 70, 12-13, 14-15, 16-17, 18-19, 20-21, 22-23, 24-25, 26-27, 28-29, 30-31, 32-33, 34-35, 36-37, 38-39, 40-41, 42-43, 44-45, 46-47, 48-49, 50-51, 52-53, 54-55, 56-57, 58-59, 60-61, 62-63, 64-65, 66-67, 68-69, 70-71, 72-73, 74-75, 76-77, 78-79, 80-81, 82-83, 84-85, 86-87, 88-89, 90-91, 92-93, 94-95, 96-97, 98-99, 100-101, 102-103, 104-105, 106-107, 108-109, 110-111, 112-113, 114-115, 116-117, 118-119, 120-121, 122-123, 124-125, 126-127, 128-129, 130-131, 132-133, 134-135, 136-137, 138-139, 140-141, 142-143, 144-145, 146-147, 148-149, 150-151, 152-153, 154-155, 156-157, 158-159, 160-161, 162-163, 164-165, 166-167, 168-169, 170-171, 172-173, 174-175, 176-177, 178-179, 180-181, 182-183, 184-185, 186-187, 188-189, 190-191, 192-193, 194-195, 196-197, 198-199, 200-201, 202-203, 204-205, 206-207, 208-209, 210-211, 212-213, 214-215, 216-217, 218-219, 220-221, 222-223, 224-225, 226-227, 228-229, 230-231, 232-233, 234-235, 236-237, 238-239, 240-241, 242-243, 244-245, 246-247, 248-249, 250-251, 252-253, 254-255, 256-257, 258-259, 260-261, 262-263, 264-265, 266-267, 268-269, 270-271, 272-273, 274-275, 276-277, 278-279, 280-281, 282-283, 284-285, 286-287, 288-289, 290-291, 292-293, 294-295, 296-297, 298-299, 300-301, 302-303, 304-305, 306-307, 308-309, 310-311, 312-313, 314-315, 316-317, 318-319, 320-321, 322-323, 324-325, 326-327, 328-329, 330-331, 332-333, 334-335, 336-337, 338-339, 340-341, 342-343, 344-345, 346-347, 348-349, 350-351, 352-353, 354-355, 356-357, 358-359, 360-361, 362-363, 364-365, 366-367, 368-369, 370-371, 372-373, 374-375, 376-377, 378-379, 380-381, 382-383, 384-385, 386-387, 388-389, 390-391, 392-393, 394-395, 396-397, 398-399, 400-401, 402-403, 404-405, 406-407, 408-409, 410-411, 412-413, 414-415, 416-417, 418-419, 420-421, 422-423, 424-425, 426-427, 428-429, 430-431, 432-433, 434-435, 436-437, 438-439, 440-441, 442-443, 444-445, 446-447, 448-449, 450-451, 452-453, 454-455, 456-457, 458-459, 460-461, 462-463, 464-465, 466-467, 468-469, 470-471, 472-473, 474-475, 476-477, 478-479, 480-481, 482-483, 484-485, 486-487, 488-489, 490-491, 492-493, 494-495, 496-497, 498-499, 500-501, 502-503, 504-505, 506-507, 508-509, 510-511, 512-513, 514-515, 516-517, 518-519, 520-521, 522-523, 524-525, 526-527, 528-529, 530-531, 532-533, 534-535, 536-537, 538-539, 540-541, 542-543, 544-545, 546-547, 548-549, 550-551, 552-553, 554-555, 556-557, 558-559, 560-561, 562-563, 564-565, 566-567, 568-569, 570-571, 572-573, 574-575, 576-577, 578-579, 580-581, 582-583, 584-585, 586-587, 588-589, 590-591, 592-593, 594-595, 596-597, 598-599, 600-601, 602-603, 604-605, 606-607, 608-609, 610-611, 612-613, 614-615, 616-617, 618-619, 620-621, 622-623, 624-625, 626-627, 628-629, 630-631, 632-633, 634-635, 636-637, 638-639, 640-641, 642-643, 644-645, 646-647, 648-649, 650-651, 652-653, 654-655, 656-657, 658-659, 660-661, 662-663, 664-665, 666-667, 668-669, 670-671, 672-673, 674-675, 676-677, 678-679, 680-681, 682-683, 684-685, 686-687, 688-689, 690-691, 692-693, 694-695, 696-697, 698-699, 700-701, 702-703, 704-705, 706-707, 708-709, 710-711, 712-713, 714-715, 716-717, 718-719, 720-721, 722-723, 724-725, 726-727, 728-729, 730-731, 732-733, 734-735, 736-737, 738-739, 740-741, 742-743, 744-745, 746-747, 748-749, 750-751, 752-753, 754-755, 756-757, 758-759, 760-761, 762-763, 764-765, 766-767, 768-769, 770-771, 772-773, 774-775, 776-777, 778-779, 780-781, 782-783, 784-785, 786-787, 788-789, 790-791, 792-793, 794-795, 796-797, 798-799, 800-801, 802-803, 804-805, 806-807, 808-809, 810-811, 812-813, 814-815, 816-817, 818-819, 820-821, 822-823, 824-825, 826-827, 828-829, 830-831, 832-833, 834-835, 836-837, 838-839, 840-841, 842-843, 844-845, 846-847, 848-849, 850-851, 852-853, 854-855, 856-857, 858-859, 860-861, 862-863, 864-865, 866-867, 868-869, 870-871, 872-873, 874-875, 876-877, 878-879, 880-881, 882-883, 884-885, 886-887, 888-889, 890-891, 892-893, 894-895, 896-897, 898-899, 900-901, 902-903, 904-905, 906-907, 908-909, 910-911, 912-913, 914-915, 916-917, 918-919, 920-921, 922-923, 924-925, 926-927, 928-929, 930-931, 932-933, 934-935, 936-937, 938-939, 940-941, 942-943, 944-945, 946-947, 948-949, 950-951, 952-953, 954-955, 956-957, 958-959, 960-961, 962-963, 964-965, 966-967, 968-969, 970-971, 972-973, 974-975, 976-977, 978-979, 980-981, 982-983, 984-985, 986-987, 988-989, 990-991, 992-993, 994-995, 996-997, 998-999, 1000-1001, 1002-1003, 1004-1005, 1006-1007, 1008-1009, 1010-1011, 1012-1013, 1014-1015, 1016-1017, 1018-1019, 1020-1021, 1022-1023, 1024-1025, 1026-1027, 1028-1029, 1030-1031, 1032-1033, 1034-1035, 1036-1037, 1038-1039, 1040-1041, 1042-1043, 1044-1045, 1046-1047, 1048-1049, 1050-1051, 1052-1053, 1054-1055, 1056-1057, 1058-1059, 1060-1061, 1062-1063, 1064-1065, 1066-1067, 1068-1069, 1070-1071, 1072-1073, 1074-1075, 1076-1077, 1078-1079, 1080-1081, 1082-1083, 1084-1085, 1086-1087, 1088-1089, 1090-1091, 1092-1093, 1094-1095, 1096-1097, 1098-1099, 1100-1101, 1102-1103, 1104-1105, 1106-1107, 1108-1109, 1110-1111, 1112-1113, 1114-1115, 1116-1117, 1118-1119, 1120-1121, 1122-1123, 1124-1125, 1126-1127, 1128-1129, 1130-1131, 1132-1133, 1134-1135, 1136-1137, 1138-1139, 1140-1141, 1142-1143, 1144-1145, 1146-1147, 1148-1149, 1150-1151, 1152-1153, 1154-1155, 1156-1157, 1158-1159, 1160-1161, 1162-1163, 1164-1165, 1166-1167, 1168-1169, 1170-1171, 1172-1173, 1174-1175, 1176-1177, 1178-1179, 1180-1181, 1182-1183, 1184-1185, 1186-1187, 1188-1189, 1190-1191, 1192-1193, 1194-1195, 1196-1197, 1198-1199, 1200-1201, 1202-1203, 1204-1205, 1206-1207, 1208-1209, 1210-1211, 1212-1213, 1214-1215, 1216-1217, 1218-1219, 1220-1221, 1222-1223, 1224-1225, 1226-1227, 1228-1229, 1230-1231, 1232-1233, 1234-1235, 1236-1237, 1238-1239, 1240-1241, 1242-1243, 1244-1245, 1246-1247, 1248-1249, 1250-1251, 1252-1253, 1254-1255, 1256-1257, 1258-1259, 1260-1261, 1262-1263, 1264-1265, 1266-1267, 1268-1269, 1270-1271, 1272-1273, 1274-1275, 1276-1277, 1278-1279, 1280-1281, 1282-1283, 1284-1285, 1286-1287, 1288-1289, 1290-1291, 1292-1293, 1294-1295, 1296-1297, 1298-1299, 1300-1301, 1302-1303, 1304-1305, 1306-1307, 1308-1309, 1310-1311, 1312-1313, 1314-1315, 1316-1317, 1318-1319, 1320-1321, 1322-1323, 1324-1325, 1326-1327, 1328-1329, 1330-1331, 1332-1333, 1334-1335, 1336-1337, 1338-1339, 1340-1341, 1342-1343, 1344-1345, 1346-1347, 1348-1349, 1350-1351, 1352-1353, 1354-1355, 1356-1357, 1358-1359, 1360-1361, 1362-1363, 1364-1365, 1366-1367, 1368-1369, 1370-1371, 1372-1373, 1374-1375, 1376-1377, 1378-1379, 1380-1381, 1382-1383, 1384-1385, 1386-1387, 1388-1389, 1390-1391, 1392-1393, 1394-1395, 1396-1397, 1398-1399, 1400-1401, 1402-1403, 1404-1405, 1406-1407, 1408-1409, 1410-1411, 1412-1413, 1414-1415, 1416-1417, 1418-1419, 1420-1421, 1422-1423, 1424-1425, 1426-1427, 1428-1429, 1430-1431, 1432-1433, 1434-1435, 1436-1437, 1438-1439, 1440-1441, 1442-1443, 1444-1445, 1446-1447, 1448-1449, 1450-1451, 1452-1453, 1454-1455, 1456-1457, 1458-1459, 1460-1461, 1462-1463, 1464-1465, 1466-1467, 1468-1469, 1470-1471, 1472-1473, 1474-1475, 1476-1477, 1478-1479, 1480-1481, 1482-1483, 1484-1485, 1486-1487, 1488-1489, 1490-1491, 1492-1493, 1494-1495, 1496-1497, 1498-1499, 1500-1501, 1502-1503, 1504-1505, 1506-1507, 1508-1509, 1510-1511, 1512-1513, 1514-1515, 1516-1517, 1518-1519, 1520-1521, 1522-1523, 1524-1525, 1526-1527, 1528-1529, 1530-1531, 1532-1533, 1534-1535, 1536-1537, 1538-1539, 1540-1541, 1542-1543, 1544-1545, 1546-1547, 1548-1549, 1550-1551, 1552-1553, 1554-1555, 1556-1557, 1558-1559, 1560-1561, 1562-1563, 1564-1565, 1566-1567, 1568-1569, 1570-1571, 1572-1573, 1574-1575, 1576-1577, 1578-1579, 1580-1581, 1582-1583, 1584-1585, 1586-1587, 1588-1589, 1590-1591, 1592-1593, 1594-1595, 1596-1597, 1598-1599, 1600-1601, 1602-1603, 1604-1605, 1606-1607, 1608-1609, 1610-1611, 1612-1613, 1614-1615, 1616-1617, 1618-1619, 1620-1621, 1622-1623, 1624-1625, 1626-1627, 1628-1629, 1630-1631, 1632-1633, 1634-1635, 1636-1637, 1638-1639, 1640-1641, 1642-1643, 1644-1645, 1646-1647, 1648-1649, 1650-1651, 1652-1653, 1654-1655, 1656-1657, 1658-1659, 1660-1661, 1662-1663, 1664-1665, 1666-1667, 1668-1669, 1670-1671, 1672-1673, 1674-1675, 1676-1677, 1678-1679, 1680-1681, 1682-1683, 1684-1685, 1686-1687, 1688-1689, 1690-1691, 1692-1693, 1694-1695, 1696-1697, 1698-1699, 1700-1701, 1702-1703, 1704-1705, 1706-1707, 1708-1709, 1710-1711, 1712-1713, 1714-1715, 1716-1717, 1718-1719, 1720-1721, 1722-1723, 1724-1725, 1726-1727, 1728-1729, 1730-1731, 1732-1733, 1734-1735, 1736-1737, 1738-1739, 1740-1741, 1742-1743, 1744-1745, 1746-1747, 1748-1749, 1750-1751, 1752-1753, 1754-1755, 1756-1757, 1758-1759, 1760-1761, 1762-1763, 1764-1765, 1766-1767, 1768-1769, 1770-1771, 1772-1773, 1774-1775, 1776-1777, 1778-1779, 1780-1781, 1782-1783, 1784-1785, 1786-1787, 1788-1789, 1790-1791, 1792-1793, 1794-1795, 1796-1797, 1798-1799, 1800-1801, 1802-1803, 1804-1805, 1806-1807, 1808-1809, 1810-1811, 1812-1813, 1814-1815, 1816-1817, 1818-1819, 1820-1821, 1822-1823, 1824-1825, 1826-1827, 1828-1829, 1830-1831, 1832-1833, 1834-1835, 1836-1837, 1838-1839, 1840-1841, 1842-1843, 1844-1845, 1846-1847, 1848-1849, 1850-1851, 1852-1853, 1854-1855, 1856-1857, 1858-1859, 1860-1861, 1862-1863, 1864-1865, 1866-1867, 1868-1869, 1870-1871, 1872-1873, 1874-1875, 1876-1877, 1878-1879, 1880-1881, 1882-1883, 1884-1885, 1886-1887, 1888-1889, 1890-1891, 1892-1893, 1894-1895, 1896-1897, 1898-1899, 1900-1901, 1902-1903, 1904-1905, 1906-1907, 1908-1909, 1910-1911, 1912-1913, 1914-1915, 1916-1917, 1918-1919, 1920-1921, 1922-1923, 1924-1925, 1926-1927, 1928-1929, 1930-1931, 1932-1933, 1934-1935, 1936-1937, 1938-1939, 1940-1941, 1942-1943, 1944-1945, 1946-1947, 1948-1949, 1950-1951, 1952-1953, 1954-1955, 1956-1957, 1958-1959, 1960-1961, 1962-1963, 1964-1965, 1966-1967, 1968-1969, 1970-1971, 1972-1973, 1974-1975, 1976-1977, 1978-1979, 1980-1981, 1982-1983, 1984-1985, 1986-1987, 1988-1989, 1990-1991, 1992-1993, 1994-1995, 1996-1997, 1998-1999, 2000-2001, 2002-2003, 2004-2005, 2006-2007, 2008-2009, 2010-2011, 2012-2013, 2014-2015, 2016-2017, 2018-2019, 2020-2021, 2022-2023, 2024-2025, 2026-2027, 2028-2029, 2030-2031, 2032-2033, 2034-2035, 2036-2037, 2038-2039, 2040-2041, 2042-2043, 2044-2045, 2046-2047, 2048-2049, 2050-2051, 2052-2053, 2054-2055, 2056-2057, 2058-2059, 2060-2061, 2062-2063, 2064-2065, 2066-2067, 2068-2069, 2070-2071, 2072-2073, 2074-2075, 2076-2077, 2078-2079, 2080-2081, 2082-2083, 2084-2085, 2086-2087, 2088-2089, 2090-2091, 2092-2093, 2094-2095, 2096-2097, 2098-2099, 2100-2101, 2102-2103, 2104-2105, 2106-2107, 2108-2109, 2110-2111, 2112-2113, 2114-2115, 2116-2117, 2118-2119, 2120-2121, 2122-2123, 2124-2125, 2126-2127, 2128-2129, 2130-2131, 2132-2133, 2134-2135, 2136-2137, 2138-2139, 2140-2141, 2142-2143, 2144-2145, 2146-2147, 2148-2149, 2150-2151, 2152-2153, 2154-2155, 2156-2157, 2158-2159, 2160-2161, 2162-2163, 2164-2165, 2166-2167, 2168-2169, 2170-2171, 2172-2173, 2174-2175, 2176-2177, 2178-2179, 2180-2181, 2182-2183, 2184-2185, 2186-2187, 2188-2189, 2190-2191, 2192-2193, 2194-2195, 2196-2197, 2198-2199, 2200-2201, 2202-2203, 2204-2205, 2206-2207, 2208-2209, 2210-2211, 2212-2213, 2214-2215, 2216-2217, 2218-2219, 2220-2221, 2222-2223, 2224-2225, 2226-2227, 2228-2229, 2230-2231, 2232-2233, 2234-2235, 2236-2237, 2238-2239, 2240-2241, 2242-2243, 2244-2245, 2246-2247, 2248-2249, 2250-2251, 2252-2253, 2254-2255, 2256-2257, 2258-2259, 2260-2261, 2262-2263, 2264-2265, 2266-2267, 2268-2269, 2270-2271, 2272-2273, 2274-2275, 2276-2277, 2278-2279, 2280-2281, 2282-2283, 2284-2285, 2286-2287, 2288-2289, 2290-2291, 2292-2293, 2294-2295, 2296-2297, 2298-2299, 2300-2301, 2302-2303, 2304-2305, 2306-2307, 2308-2309, 2310-2311, 2312-2313, 2314-2315, 2316-2317, 2318-2319, 2320-2321, 2322-2323, 232

même l'unité suprême, c'est-à-dire Dieu.
 Si saint Maxime¹, si aucun autre mystique orthodoxe
 inspiré par les écrits néo-platoniciens s'est la fin du moyen
 âge, n'a d'ailleurs poussé jusque dans le détail l'interprétation
 symbolique de toutes les parties de l'édifice ecclésiastique
 n'y a pas pu, par conséquent, de chercher une corrélation
 entre la symbolique de toute image et celle de l'élément
 architectural qu'elle décore. La plupart de ces éléments de
 l'édifice n'ont pas encore été introduits dans le système des
 symboles chrétiens. D'ailleurs, la ou par exception les écrits
 attribués à saint Germain ou à saint Sulpicius² en offrent
 une esquisse, nous ne saurions citer de peintures de l'époque qui
 prouveraient que ces théories mystiques avaient été suivies
 à la lettre par les artistes. Par contre, les auteurs des déco-
 rations murales avaient bien retenu certaines idées générales
 qui sont à la base de toutes ces doctrines mystiques, et sur
 le point essentiel le témoignage des monuments est éloquent.
 Les peintures des églises grecs-orientales, par leurs sujets,
 par l'ordonnance rigoureuse des images et, même par leur
 style, appartiennent au monde intelligible ou céleste, en
 conformité avec une affirmation directe du pseudo-Gérmain

Enfin, l'inspiration par des idées « liées aux mystères » que, sur ce point, se rapprochent avec les croyances indiennes du culte des reliques, se laisse reconnaître dans l'allure générale des images instrumentales. Toutes ces figures sont singes comme des images laïques, c'est-à-dire portant un reflet du divin, et même les motifs historiques n'échappent généralement pas à cette tendance. Or, rien ne paraît plus normal, si l'on imagine les artistes travaillant

- [illegible]

1. C'est-à-dire 50, 60, 74, 79, 83, 99. Mém. N. 172, 187, 197, 203, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Moïse, un portrait de lui (observé aussi que l'Évangéliste chrétien, qui, à la grande époque du Moyen Âge, interprète mystiques de l'Ancien Testament) et y a vu des vertus des symboles profonds presque dans les costumes bibliques d'usage liturgique, n'offre ce portrait aux deux groupes analogues qui avec un retard de cinq ou six siècles à l'époque même où, dans les pays d'Orient, on jetait les bases de cette symbolique qui faisait de l'Église un monde d'images. Les théologues latins ne furent point attirés par ce thème, car au souvenir des lieux de grâce de l'Ancien Testament, c'est l'Arche de Moïse, au temple de Salomon, qui se présente généralement pour rattacher l'édifice cultuel d'Israël à la parole de l'Écriture. C'est à qui, occupant, dans le domaine de l'imaginaire monumentale, d'une part la mémoire des sujets empruntés à la Bible, et, d'autre, l'analyse de ces cycles dominés par les thèmes christologiques qui prétendent résumer l'ensemble de l'univers du Salut et repré-

1. SAUER, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, 1903 et 1904. A aussi la chaire des prières et des hymnes composées dans l'officier de la dévotion des églises.

senter ainsi l'Eglise universelle. La tentative grecque d'une imagerie monumentale de ce genre trouve son pendant occidental — bien plus développé en vérité — vers le xiv^e siècle seulement, et rien n'est plus suggestif, car, dans l'un et l'autre cas, ces ensembles d'images méthodiquement ordonnées apparaissent à la suite des théories mystico-symboliques analogues. Et, de part et d'autre aussi, c'est-à-dire en Orient vers le xiv^e siècle, en Occident vers le xiv^e, ces essais d'ensembles iconographiques à programme « universel » et adaptés harmonieusement à tout l'édifice ecclésiastique prennent ainsi possession de l'église entière au moment où celle-ci absorbe définitivement le *martyrium*. Nous avons montré cette coïncidence chronologique pour l'église grecque ; quant à l'église occidentale, l'expansion de l'iconographie monumentale sur l'édifice entier correspond à l'époque où, à la suite des « élévations » des reliques, les cryptes tombent en décadence et l'église elle-même se confond avec le *martyrium* en l'absorbant.

En attendant, les églises antiques de l'Occident et notamment de Rome, n'offrent de décorations figuratives à images multiples, chargées d'une symbolique profonde et composées avec méthode, que dans les absides (et les cryptes), c'est-à-dire dans la seule partie de l'édifice ecclésiastique à laquelle s'attache la mystique latine de l'époque, à cause de l'autel qu'on y fixe quasi obligatoirement. On se souvient que, selon le rite romain, l'autel seul était consacré dans une église nouvelle, lors de sa dédicace, et cela pendant toute la période antique (jusqu'à la fin du vi^e siècle)¹.

1. DUBREUIL, *Origines du culte chrétien*, p. 424 et s.

CHAPITRE VIII

DES RELIQUES AUX ICÔNES

De leurs vertus aux *martyria* et aux lieux saints, les pèlerins rapportaient ce qu'ils appelaient des « eulogies » ou bénédictions, c'est-à-dire des objets que le liturge attribuait à ces sanctuaires offerts en « don » aux fidèles. Ces « eulogies » pouvaient prendre les formes les plus diverses. Les pèlerins du iv^e siècle, en Palestine, mentionnent des fruits d'oliviers ou de pin, des rameaux, des pierres. À défaut d'une parcelle de la relique elle-même, l'eau puisée dans une source, ou prise d'une église commémorative, un peu de poussière ramassée sur un tombeau saint ou à l'endroit de l'Assommoir, quelques gouttes d'huile prise dans une lampe suspendue au-dessus du Saint-Sépulcre ou d'un sarcophage de martyr, étaient aussi recueillis et gardés avec empressement par d'innombrables fidèles rentrant de leurs labours auprès des reliques¹.

Tous ces objets indifféremment avaient la vertu de protéger le voyageur, sur mer et sur terre, selon l'expression consacrée) et de guérir les maux du corps. Cette puissance miraculeuse appartenait à l'« eulogie » parce que, précédemment elle avait été mise en contact immédiat avec la relique authentique. Mais en vertu du même principe de transmission de la force surnaturelle, celle-ci se communiquait à la pierre ou à la boîte, au cadre, ou à l'enveloppe de la « bénédiction », qui, d'ailleurs, était généralement la seule partie de l'« eulogie » qu'on pouvait voir et toucher. C'est sous l'aspect que lui donnait cette gaine que la relique se fixait donc dans l'imagination du fidèle.

Or, depuis le v^e siècle, on avait pris l'habitude de figurer

1. V. les récits des pèlerins de Terre Sainte, éd. Geyer et Tobler.

[illegible][illegible][illegible]

Dans tous ces premiers témoignages sur les images miraculeuses vénérées à cause de leur force mystique, c'est l'origine particulière des représentations qui en explique la puissance surnaturelle. Les unes sont liées à la relique (leulogie) et au culte de saint Georges, les autres, à *« Achémopolites »* ou bien, on le voit en centant immédiatement le Christ et la Vierge. L'icone n'est pas encore sainte ni chargée de la grâce divine par elle-même, c'est-à-dire par le simple fait qu'elle reproduit les traits d'un saint personnage, mais parce qu'elle a été, à un moment donné, ou — par l'intermédiaire d'une relique — se trouve en permanence en contact direct avec le Christ ou un saint. Autrement dit, au moment de sa histoire que nous envisageons à travers ces textes, l'icone se range encore, théoriquement, parmi les *bandes* ou reliques secondaires. Et il est important de relever que, parmi les auteurs de ces textes, figurent des Orientaux aussi bien que des Latins.

1. Ed. Oxyrr. I, 175.

J. Ed. Gevet, p. 234.

4 *Ibid.*, p. 288 et seq.

[illegible]

Plusieurs reines de la Vierge s'adressent à l'épouse complaisante

[illegible]

2 Sur les schémas (petits), voir le document.

3 Sur les conventions de ce tableau arithmétique, voir aussi L. E. P. 90 et 1. Il est également question d'un autre tableau-petit de la page (p. 79 et 1). Cf. A. GARDIN, Le Soudan Fara de Loue, Paris, 1976, p. 81 et 1.

4 *matim* Kondakovskom. KONAKOV, *Dongol*, Bayem, II, p. 34 et 1.

5 *mat*. Karamatourenovoy (Baba).

ay. mat. - Nersisyan, Nersisyan, (Minsk) 1980, (3) N. 1. 1980
3. Mafanov, Frish, Spina Nersisyan, Leningrad: 1980, (3) N. 1. 1980
dglise a été détruite pendant la dernière guerre. Il est possible que les
représentation de la Sainte Face, dans la ma Vate. D'après 191, les
soient un peu plus anciennes. N'ont la légende suggère que les miniatures
sur ces miniatures : ΠΑΛΑΕΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΑΙ C. (anciens, l'âme
Figzation, 9, 1934, pl. XVI, p. 261-268.

Sans m'étendre ici sur les formes et les conséquences de l'influence néo-platonicienne sur le culte des icônes¹, je me borne à la nommer, à noter de l'appart du culte des reliques, pour mieux délimiter la part de ce dernier et pour pouvoir dire notamment qu'on ne saurait ni la négliger, comme on l'a fait jusqu'ici, ni en exagérer la portée, en cherchant derrière chaque icône cultuelle le souvenir d'une relique. Ainsi, lorsque nous apprenons par saint Augustin que de son temps certains chrétiens adoraient des images², ou par saint Jean Chrysostôme que ses contemporains à Antiochia multipliaient les figurations de saint Méletios avec une ardeur qui suppose qu'on leur attribuait une valeur religieuse considérable³, lorsque nous voyons, à la fin du V^e siècle, les Syriens de Rome mettre leurs boutiques et leurs maisons sous la protection d'images de saint Syméon le Stylite, leur saint national⁴, — tous ces témoignages sur un culte limité de certaines images, avant le grand mouvement d'icônophilie qui se place au VI^e et au VII^e siècle⁵, nous n'avons pas à supposer, pour chacune de ces icônes ni pour leurs prototypes, un lien obligatoire avec le culte des reliques. Au V^e siècle

1. Dans un ouvrage spécial consacré à l'icône cultuelle chrétienne, je me propose d'étudier plus à fond ce problème des origines de l'icône byzantine, en tenant compte des croyances et des doctrines antérieures à l'éclat du grand mouvement d'icônophilie chez les chrétiens d'Orient. Je me bornerai à citer ici, à titre d'indication, deux passages qui avaient la prétention de résumer le rôle des images sacrées, et dont l'un est dû au néo-platonicien Porphyre (*Περὶ ἀποκρυφῶν*) et l'autre à saint Grégoire le Grand (*Épist.*, IV, 80). Selon Porphyre, dans les images des dieux on représente « à ἀποκρυφῶν ποσὶς πόδας », selon le pape saint Grégoire, dans les représentations chrétiennes, *per visibilia invisibilia demonstramus*.

2. Saint Augustin, *De moribus eccl. catol.*, I, 7b. — Migne, P. L., 32, 1342 : *nonnulli autem sepulchrum et picturem adorantes*. Dans les Actes apocryphes de saint Jean (E. Hennecke, *Neu-Testam. Apokryphen*, p. 177), l'apôtre considère comme salutaire l'habitude d'offrir des fleurs et d'honorer les portraits des défunts, — preuve que ces pratiques étaient répandues dans les milieux chrétiens à l'époque où fut composé ce texte (IV^e siècle ?).

3. Saint Jean Chrysostôme, *Adversus Iudeos*, ch. 1. — Migne, P. G., 46, 210.

4. Théodoret, *Hist. relig.*, 26. — Migne, P. G., 82, 147.

5. C'est à la même époque sensiblement que K. Hoff plaçait les premières manifestations de la croyance en la présence du saint dans son portrait, en s'appuyant principalement sur des textes relatifs au culte des stylites. Hoff, *l. c.*, p. 392-393. On se rappelle aussi que les Nestoriens, qui se séparèrent de l'Eglise universelle en 431, ignoraient le culte des icônes. Loers, *Entstehen d. Dogmengeschichte*, p. 316. Sur la tradition médiévale qui attribuait à saint Cyrille d'Alexandrie l'introduction de ce culte, Loers, *l. c.* Bousset, *l. c.*, p. 33. Hoff, *l. c.*, p. 1 note.

déjà, dans certaines circonstances qu'il nous est impossible de préciser faute de documents, la seule présence ou non de cette image, sous une forme qui pouvait être icônophilique, se manifestant parfois au profit de telle ou telle doctrine chrétienne. Ce sont des exemples de ce genre, après qu'on se sera penché au sein du christianisme, que les chrétiens acceptent par l'Église, en partant non point au sein des chrétiens, mais de certaines théories d'inspiration néo-platonicienne.

Par ailleurs, le lien de la relique et de l'icône s'affaiblit à la veille de la crise iconoclaste, mais sous une forme assez différente. Il semble, en effet, que l'icône sacrée soit tombée à cette époque remplacer la relique dans la mesure où celle-ci disparaît. Plusieurs indications nous montrent ce changement. On se rappelle qu'en parlant des martyrs-évêques transformés en évêques nous avons noté d'une part, que l'architecture byzantine évoluée n'avait plus de local particulier réservé au corps sacré, et que celui-ci d'ordinaire était fixé soit dans une dépendance de l'église, soit le long d'un mur de la nef ou devant l'apothéose. Or, à cette même époque précisément, ce mur d'icône apparaît souvent à la forme qu'il gardera dorénavant et, à partir de ce moment, l'intérieur de chaque église orthodoxe réservera aux icônes un emplacement spécial et considérable qu'elle n'avait pas auparavant et qui est, à coup sûr, le meilleur endroit d'usage et celui qui touche de plus près au sanctuaire. En consacrant le saint des saints aux fidèles les mêmes en remplacent quelque sorte la vision, et rien ne prouve mieux le prestige qui les entoure depuis ce temps. Parallèlement, leur caractère se manifeste ailleurs. Tandis que les synaxes et les lectures liturgiques ne laissent guère paraître avant la fin du moyen âge, l'attachement progressif des foules aux icônes⁶, les relations des pèlerins font bien sentir ce succès grandissant qui se fait au détriment des reliques. J'ai déjà bien observé qu'avant le VI^e siècle les pèlerins de Terre Sainte ne signalaient point d'images sacrées. Au VII^e siècle, non seulement les mentions en sont plus fréquentes que celles des reliques, mais

6. En règle générale, les célébrations liturgiques qu'on y célébrait commencent surtout les anniversaires des saints et évoquent le culte traditionnel de leurs tombeaux, et non pas de leurs images.

En examinant et en étudiant tout l'empire des images de la Vierge, on peut en dire du 11^e et surtout du 12^e siècle, qu'elles comprennent moins le peu de place que les images de Christ ont eue dans le péquenot entre l'icône et l'icône nue. A cette époque, où il y a les *crucifixes martyrs* et transformés personnellement en *icônes* destinées au culte personnel, et particulièrement les premières interprétations symboliques de l'effigie cultuelle, inspirées par des *icônes* théologiques, on relève, en caractéristique, le sort du lieu de culte, le *crucifix*, qui devient une image de Dieu, de la Cité éternelle, de l'Église gouvernée par Dieu. Symbole de la croix et du sacrifice du Christ, chaque Église devient un *crucifix* du Christ, qui rendent au Christ et à son œuvre du Salut au lieu des symboles de la liturgie que l'effigie ou elle était délaissée et les images qu'on y consacrait. Sans être oubliées, elles venaient occuper leur rang dans les hiérarchies : on dressait *parois* ou, mais, nécessairement, ils y étaient les dominés par le Christ, suivi de près par la Vierge, l'initiateur générale de cette évolution de la prière et du culte se devait être favorable à la vénération des *icônes* des saints locaux et à leurs images, tandis qu'elle surplombait l'icône et le culte des représentations théologiques et, après celles-ci, des figures de la Vierge, et donc, sans doute, qu'en Orient l'icône se dressait en dessous des vieilles images des saints locaux, ou de leur apparition, l'altitude d'associer et de protéger, et même accomplir.

[illegible]

genre de quelque support de la

Enfin, d'une façon plus précise, le

[illegible]

I. Il n'est pas défendu de penser que le transfert massif à Constantinople des corps saints arrachés à leurs « maisons » d'origine avait contribué, sous général de la vénération de ces reliques et, indirectement à la destruction de la première iconographie des martyrs et/ou quelques accidents qui palfait le spectacle de leur histoire prodigieuse. Dans le capitale de l'Empire, nous ne pouvons en fait d'appareils identiques — tels les dignitaires de la Cour vénéraient des basiliques — comme autant de patriciens hiérarchiquement organisés. Mais peut-être n'est-ce pas en soi le rôle du Seigneur céleste.

ne demandent pas plus d'effort qu'une figuration de l'importance quel saint, on préfère certainement se procurer le moyen de communier directement, par la contemplation de ses traits, avec le Christ lui-même, au lieu de le faire indirectement par l'intermédiaire d'un saint : et, si c'est à une intervention d'avocats célestes qu'on voulait se confier, les images permettant d'aller droit à la Vierge, dont les prières en faveur des hommes étaient les plus puissantes.

Dans ces conditions, il a fallu une confiance presque exclusive en l'intervention d'un saint particulier, confiance qui tenait à la croyance en une autorité autonome de ce saint (par exemple saint Démétrios¹), pour en avoir préféré l'image à celle du Christ ou de la Vierge. On comprend, par conséquent, la rareté de ces images, en dehors des iconostases, où une tradition spéciale a maintenu des sujets différents groupés selon un ordre précis. La corrélation est donc certaine entre le culte du culte des icônes et la multiplication des images du Christ et de la Vierge (au détriment de l'iconographie des saints), et c'est le culte des icônes qui a provoqué ces changements iconographiques et non pas inversement.

À ce que nous venons d'observer en Orient, ajoutons à ce sujet le témoignage indirect, mais précieux, des pratiques occidentales. En France, par exemple, l'iconographie abondante et variée des saints locaux s'est prolongée à travers tout le moyen âge. Mais, précisément, le culte de leurs reliques y était également florissant pendant toute cette période, tandis que, dans l'évolution qui aurait pu conduire à l'image cultuelle à la manière grecque, la France s'était arrêtée au stade de l'image qui est en même temps reliquaire (par exemple les « Majestés » du type de Sainte-Foy de Conques). La phase suivante, où l'icône se détache de la relique, n'a pas été atteinte, car, aux yeux des chrétiens d'Occident, l'image à elle seule ne participait point, sur le plan mystique, de la personne qu'elle figure, tandis que la relique assure ce lien et, par conséquent, les avantages que la fidèle peut tirer de celle-ci, il ne les trouve pas dans celle-là².

1. Cf. Miracule « Démétrios » (par) Belyi, *Святой Деметрий* ou « signavit » apud Divu (Mokva, P. G., 110, 1213. Cf. 1914, 1916, p. 17).

2. Ce passage tiré des *Libri Carolini* III, 16, exprimé avec toute la netteté possible la différence entre la pensée des théologiens grecs et latins de l'époque :

III (les Grecs) vero pene omnem suam credulitatem spem in imaginibus collocant, credunt ut nos superius in eorum corporibus vel patris reliquiis corporum, aut etiam vestimentis invenimus, iusta antiquorum patrum traditionem.

L'un en se rapprochant sur l'autre, ces deux images se confondent, et les faits archéologiques, après le premier tiers du début de l'expansion des cultes de la Vierge et du Christ, surtout au VII^e siècle. On voit en effet que, dans les siècles qu'elles ont suivies, depuis l'époque où elles ont été créées, ce doit être surtout dans les conditions de la dévotion du culte des reliques, la fréquence avec laquelle on se réfère à l'image et à son rôle dans le culte. C'est la plus ancienne de l'histoire du culte des reliques, et c'est la plus ancienne de l'histoire du culte des images. C'est la plus ancienne de l'histoire du culte des images, et c'est la plus ancienne de l'histoire du culte des reliques.

Nous n'aborderons pas à nous révéler ce que les images qui ont donné cette dépendance ont été, les images qui ont été par ailleurs, l'histoire du culte des images et l'histoire du culte des reliques, en revanche, à ce que les images pendant plusieurs siècles, le culte des images, à ce que les images cultes dans les pays latins ne l'ont que comme le culte des images qui existe entre la dévotion aux images et le culte des reliques, avant de voir, qu'au sein de l'Empire romain, du moyen âge, le culte des images se trouve en même temps, dans les formes qui étaient réservées, dans l'Empire, à la dévotion aux reliques, une forme spéciale, une forme spéciale, l'élément d'une façon mystérieuse, une façon mystérieuse, à l'origine une intervention surabondante, en le fait est, dans un oratoire spécial, soit dans la rue de l'église, soit dans un oratoire, on le transporte d'une ville dans une autre, et l'icône, l'icône chérie à en réunir le plus grand nombre. Comme les ces images reçoivent une ou plusieurs épithètes, des noms propres, qui reproduisent les copies inconnues, après la fin. Elle possède une vertu miraculeuse, elle protège les villes, les armées et des flottes, des familles et des individus, des maisons. Elle est le but de pèlerinages, des soulèvements, les sont dédiés, ainsi que des messes et des prières, et les universitaires de son invention, de sa translation, son culte, l'idolâtrie. Ce n'est, on le voit, qu'un culte de l'icône, les aspects du culte antique de la relique, et on ne saurait trouver de preuve plus convaincante que l'usage byzantin du moyen âge en a recueilli l'héritage. C'est elle qui, à côté de la relique, mais bien plus que celle-ci, présente l'icône, c'est elle la présence divine qui est à la base des deux cultes.



Fig. 130 — ANTINOË. Portait funéraire d'un jeune homme
entre saint Catholikos et la Vierge Marie.



Fig. 131 — Fragment d'une stèle
à une croix, époque 1. ALEXANDRIE



Fig. 136 — Saint Phocas
sur un médaillon de CHYPRE

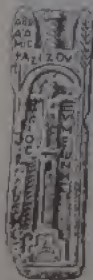


Fig. 139 — Stèle
à une croix, époque 1. ALEXANDRIE
MUSEE DE LUXEMBOURG



Fig. 140 — COUSA. Sanctuaire de Zoroastres
Reconstitution des peintures murales.

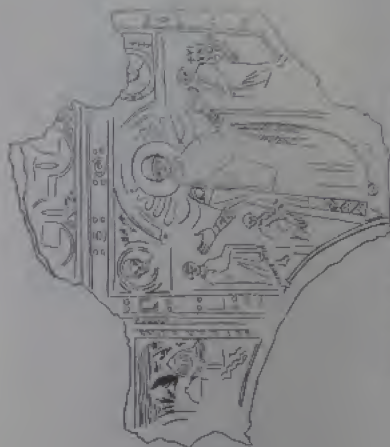


Fig. 141 — Martyrisme à Saint Phocas, époque 1. ALEXANDRIE

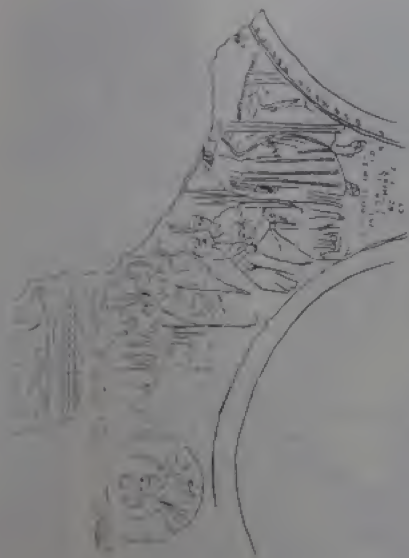
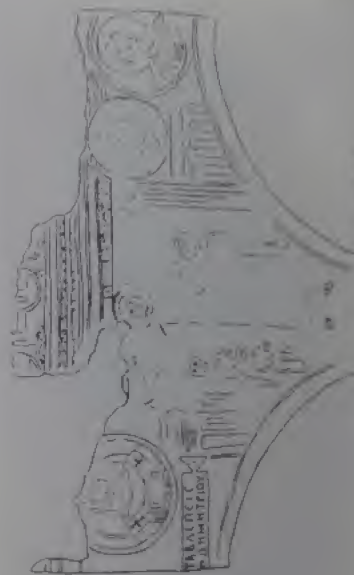


Fig. 142 — Novakovic family tomb in Salonique.



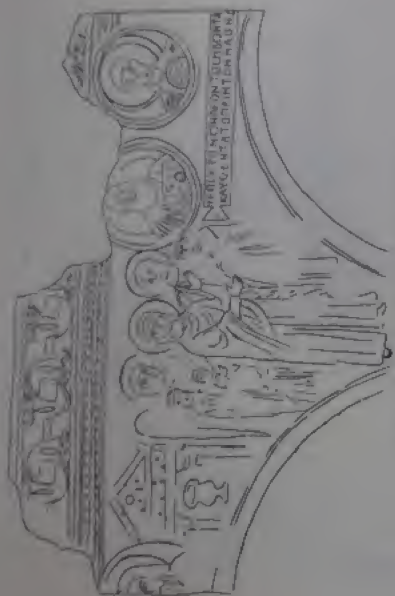


Fig. 144. — Statues à saint-Denis de SALONIQUE.



Fig. 145. — Statues à saint-Denis de SALONIQUE.

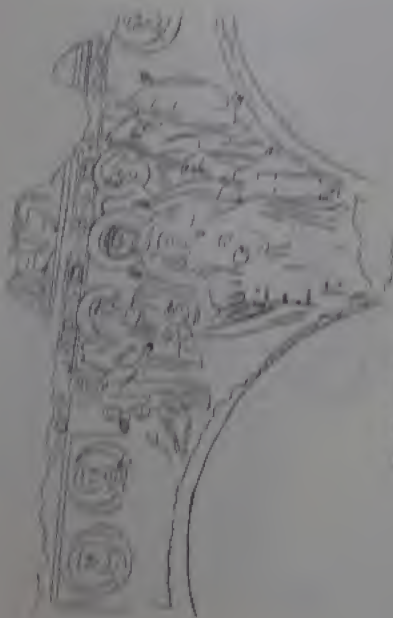


Fig. 100 - Temple of Nebo, Babylon, B.C. 600



Fig. 101 - Temple of Nebo, Babylon, B.C. 600

TABLE DES DESSINS AU TRAIT

groupés à la fin du second volume de texte.

136. ANTINOË. (Égypte). Fresque dans une chambre latérale : la défunte entre saint Coloutchos et la Vierge Marie (d'après Hecchia).
137. ASSIOUT. Le Christ adolescent dans un *henné* porté par un ange. Peinture dans l'abside d'une chapelle byzantine (d'après Clédat).
138. SAINT PHOCAS sur un médaillon (vase) provenant de Cassanèss (Grèce) (d'après *Materials for archael. study*).
139. Stèle avec une représentation de saint Syméon myrte sur sa colonne. Musée du Louvre (d'après Perdriset).
140. DOURA. Sanctuaire de Zeus-Théus. Reconstitution des peintures murales (d'après Rostovtzeff).
141. SALONIQUE. Saint-Démétrios. Mosaïque dans le bas-côté Nord (d'après Ouspenskij), où cette image et celles qui se suivent, sur le même axe, de droite à gauche (d'Est à Ouest).
142. SALONIQUE. Saint-Démétrios. Mosaïque dans le bas-côté Nord (d'après Ouspenskij).
143. SALONIQUE. Saint-Démétrios. Mosaïque dans le bas-côté Nord (d'après Ouspenskij).
144. SALONIQUE. Saint-Démétrios. Mosaïque dans le bas-côté Nord (d'après Ouspenskij).
145. SALONIQUE. Saint-Démétrios. Mosaïque dans le bas-côté Nord (d'après Ouspenskij).
146. SALONIQUE. Saint-Démétrios. Mosaïque dans le bas-côté Nord (d'après Ouspenskij).
147. SALONIQUE. Saint-Démétrios. Mosaïque dans le bas-côté Nord (d'après Ouspenskij).

ADDENDA ET CORRIGENDA

Tome I, p. 88. — Ajouter : Un exemple antique d'édifice triconque, à l'ouest de la ville, qui a été, seule, en bordure, d'une zone archaïque. — Carmona, *Excavaciones arqueológicas*, au-delà d'une cour devant l'entrée de l'église. Sans date. Ag. 90.

Tome I, p. 100. — Ajouter : Un important horizon au fort de Montargis (voir fig. 1), 2 (1906), n° 5579.

Tome I, p. 101. — Ajouter : Notre fig. 96 représente au dessin de Montargis (voir tome I, p. 101) un autre exemple d'édifice antique en forme d'édifice triconque, mais probablement igné.

Tome I, p. 143. — Ajouter : Un exemple de cathédrale de l'époque romaine en Orient, à Brouse : salle circulaire avec, au-delà, vestibule rectangulaire et large que long. Plusieurs dessins de Montargis rappellent ce type. Cf. Thomsen et H. P. Pullan, *L'architecture byzantine*, 1904, p. 189, et 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Tome I, p. 189. — Ajouter le plan orienté des deux édifices (voir fig. 11). Martyrium initial en tétraconque avec un édifice annulaire qui s'est formé d'une salle rectangulaire avec abside. Puis, martyrium transformé en édifice à tétraconque est maintenant, mais deux salles latérales avec abside. L'édifice du Nord a servi de baptistère (voir fig. 12) — que nous n'avons connu que lorsque le présent ouvrage avait été composé — confirme nos conclusions sur les édifices des martyria (I, p. 304 s.).



Fig. A.



Fig. B.

Figure 1, p. 198. — Nous nous sommes contentés de mentionner le *martyrium* du saint Serge à l'abbaye de Saint-Paul. L'importance historique de ce sanctuaire du *vi*^e siècle nous incite à en reproduire ici, sous un plan, d'après l'œuvre et de rappeler les caractéristiques de cet édifice. L'ensemble se compose d'une nef et d'un transept, avec une abside semi-circulaire plus saillante que celle du transept. L'abside est divisée en deux compartiments par une colonnade. Derrière le transept, un *ambulatorium* encadré de colonnes de style byzantin, surmonté de voûtes des absides. Le corps de saint Serge se trouvait probablement dans l'un des compartiments latéraux, au-dessus du transept. Un grand aréole du type syrien occupait le milieu de la nef centrale (fig. 1).



Fig. 1

Figure 1, p. 198. — A propos de Zwartkops, M^{re} S. Der. Nourissin a bien voulu me communiquer les précisions que voici. Le nom de Zwartkops ne se trouve que chez Sédou, les historiens arabes Aboû et Moïse Kaphkha-khousi parlent de « l'église Saint-Grégoire ». Au *vi*^e siècle, la cathédrale Jean porte des reliques de saint Grégoire « au-dessus des quatre colonnes », et déposa la tête du saint dans une chaise qui fut renversée « à l'ouest ». Saint Moïse Kaphkha-khousi, le catholique Nourissin distribua des reliques de saint Grégoire aux différentes églises nouvellement construites, qui furent mises sous le vocable de ce saint.

Figure 1, p. 198 note 1. — La basilique funéraire paléenne de Mactar, sur le cratère comme plus tôt, avait deux plans de plan dans le présent ouvrage. J'en ai fait connaître notamment les implications sur les données qui forment la relation des fouilles par M. le Professeur. *Comptes rendus de l'Acad. Ins. et belles-lettres*, 1910, p. 198 et s. 199. Cet édifice à trois nefs avec abside annule les *martyria* chrétiens du même plan, particulièrement fréquents en occident. Ce type de *martyrium* est le seul pour lequel jusqu'ici nous n'ayons pas pu citer de modèles parmi les architectures funéraires paléennes antiques. Mactar semble combler cette lacune et contenir ainsi notre thèse générale. Comme pour les *martyria* en croix, il faudrait admettre probablement que les architectes chrétiens prolongèrent la tradition de l'art funéraire antique en lui empruntant, tout d'abord la formule plus évoluée de la basilique à trois nefs avec abside et transept, élément fondamental de ce type d'édifice, à savoir l'abside funéraire dans la deuxième nef. Ils auraient abouti ensuite à la basilique funéraire simplifiée, poussée par les mêmes besoins de culte que les constructions des *nécras* paléens (cf. I, p. 179) et que nous avons classées à propos des *martyria* en croix murée et des monuments paléens parallèles. — 2° L'emplacement des tombeaux vides de Mactar n'est pas moins instructif pour l'étude des *martyria*. L'un d'eux est face devant l'entrée de l'abside, c'est-à-dire à l'endroit où les chrétiens plaçaient généralement l'autel eucharistique et où l'on déposait les reliques des martyrs. L'autre s'élève dans le vestibule, devant l'entrée centrale de la basilique, c'est-à-dire là où au haut moyen âge on éleva souvent des tombeaux et même — en pays latin — des chapelles entières de reliques. — 3° Pour souligner cette ressemblance, citons des deux autels réservés au culte des « héros » à Mactar et surmontés d'un pilastre sur quatre colonnes. — La publication définitive des fouilles de Mactar, après leur achèvement, permettra

sans doute de préciser le valeur du témoignage de ce monument, pour l'histoire architecturale et culturelle de l'époque.

Figure 1, p. 198. — A propos de Kellia, M^{re} S. Der. Nourissin a bien voulu me communiquer les précisions que voici. Le nom de Kellia ne se trouve que chez Sédou, les historiens arabes Aboû et Moïse Kaphkha-khousi parlent de « l'église Saint-Grégoire ». Au *vi*^e siècle, la cathédrale Jean porte des reliques de saint Grégoire « au-dessus des quatre colonnes », et déposa la tête du saint dans une chaise qui fut renversée « à l'ouest ». Saint Moïse Kaphkha-khousi, le catholique Nourissin distribua des reliques de saint Grégoire aux différentes églises nouvellement construites, qui furent mises sous le vocable de ce saint.

Figure 1, p. 198. — A propos de Zwartkops, M^{re} S. Der. Nourissin a bien voulu me communiquer les précisions que voici. Le nom de Zwartkops ne se trouve que chez Sédou, les historiens arabes Aboû et Moïse Kaphkha-khousi parlent de « l'église Saint-Grégoire ». Au *vi*^e siècle, la cathédrale Jean porte des reliques de saint Grégoire « au-dessus des quatre colonnes », et déposa la tête du saint dans une chaise qui fut renversée « à l'ouest ». Saint Moïse Kaphkha-khousi, le catholique Nourissin distribua des reliques de saint Grégoire aux différentes églises nouvellement construites, qui furent mises sous le vocable de ce saint.

Figure 1, p. 198. — A propos de Zwartkops, M^{re} S. Der. Nourissin a bien voulu me communiquer les précisions que voici. Le nom de Zwartkops ne se trouve que chez Sédou, les historiens arabes Aboû et Moïse Kaphkha-khousi parlent de « l'église Saint-Grégoire ». Au *vi*^e siècle, la cathédrale Jean porte des reliques de saint Grégoire « au-dessus des quatre colonnes », et déposa la tête du saint dans une chaise qui fut renversée « à l'ouest ». Saint Moïse Kaphkha-khousi, le catholique Nourissin distribua des reliques de saint Grégoire aux différentes églises nouvellement construites, qui furent mises sous le vocable de ce saint.

Figure 1, p. 198. — A propos de Zwartkops, M^{re} S. Der. Nourissin a bien voulu me communiquer les précisions que voici. Le nom de Zwartkops ne se trouve que chez Sédou, les historiens arabes Aboû et Moïse Kaphkha-khousi parlent de « l'église Saint-Grégoire ». Au *vi*^e siècle, la cathédrale Jean porte des reliques de saint Grégoire « au-dessus des quatre colonnes », et déposa la tête du saint dans une chaise qui fut renversée « à l'ouest ». Saint Moïse Kaphkha-khousi, le catholique Nourissin distribua des reliques de saint Grégoire aux différentes églises nouvellement construites, qui furent mises sous le vocable de ce saint.

Figure 1, p. 198. — A propos de Zwartkops, M^{re} S. Der. Nourissin a bien voulu me communiquer les précisions que voici. Le nom de Zwartkops ne se trouve que chez Sédou, les historiens arabes Aboû et Moïse Kaphkha-khousi parlent de « l'église Saint-Grégoire ». Au *vi*^e siècle, la cathédrale Jean porte des reliques de saint Grégoire « au-dessus des quatre colonnes », et déposa la tête du saint dans une chaise qui fut renversée « à l'ouest ». Saint Moïse Kaphkha-khousi, le catholique Nourissin distribua des reliques de saint Grégoire aux différentes églises nouvellement construites, qui furent mises sous le vocable de ce saint.

INDEX POUR LES DEUX VOLUMES

Aaron, 71, 111, 292 ; II, 166, 217.
 Abamoun, II, 180.
 Abdoucyf, saint, I, 100.
 Abdo, II, 214.
 Abdon, 428.
 Abel, II, 31 n. 6, 297, 300.
 Abel, II, P, 256, 257, 261, 276, 282, 283, 284, 288, 290, 311.
 Abols v. Pilska.
 Abou-Girgeh, 82 ; II, 28, 108.
 Abou-Hennia, II, 316 n. 2.
 Abraham, 69, 70, 122 n. 1 ; II, 12, 117, 131, 193 n. 3.
 — Hospitalité d., 277.
 — Sacrifice d., II, 12, 13 n. 6, 22, 77.
 Abside (funéraire), 52, 94 s., 98 s., 120, 126, 130 s., 135 n. 1, 137, 140, 142, 149, 176 s., 190, 193, 195, 265, 266, 297 s., 340-348, 474 s., 510 s., 524 s., 534, 538-542. V. aussi Esèdre.
 Achéménides, 233.
 Adam, 349 ; II, 129, 297, 300, 320.
 — et Ève, II, 92, 87, 280.
 Adam-Klout, 226.
 Adana, II, 169, 176, 180, 182, 183, 187, 194 n. 3, 239, 239, 247.
 Adrautou, saint, II, 163.
 Aden, saint, 528.
 Adoration des Mages, II, 12, 98 n. 1, 126 n. 8, 163, 174 s., 179, 181, 214, 286, 337, 338, 340, 343, 345, 388, 377, 348, 354 n. 1, 364, 326.
 Adoulique, 218, 453, 477.
 Ad sanctos (sepulture), 43, 52, 56, 64, 95, 443, 447, 448, 451, 453, 465, 486, 489 s., 495 s.
 Adventus, II, 183, 528, 549.
 Aïme Capetaina, 225, 226, 288, 343, 378.

Astred, 412.
 Afghanistan, 146.
 Afrique, 97, 102, 117, 130, 438, 446, 457 s., 549.
 — du Nord, 32, 42, 48, 96, 337, 338, 347 n. 1, 393, 395, 427, 469 n. 1, 491, 494, 476, 481, 484, 485, 486 ; II, 31, 43, 392. V. aussi sous les noms des lieux.
 Agathange, saint, II, 112.
 — , Isidore d'Arménie, 187, 182.
 Agn, II, 216.
 Agnès et Irénée (images) II, 66-67, 70, 223, 224, 311.
 Agnès, 414, II, 56 n. 2, 196, 348 n. 1.
 Agrib, saint, II, 87, 82, 190, 396.
 Agrik, 187.
 Agriola, saint, 476, 477.
 Aiane, 228.
 Aïas, II, 161, 183, 208, 223 n. 2.
 Aix-la-Chapelle, romane, 386.
 — romane, 179, 182, 184, 176.
 — Sainte-Chapelle, 175, 181, 208, 266, 367 n. 4, 349, 356, 377, 428.
 Aïkion, saint, 226, 229.
 Aïda-Jida, 288 n. 2.
 Aïmak, 272.
 Aïssa, 490.
 Alexandre le Moine, 36, 129 n. 1, 229 n. 3, 232, 233 ; II, 486.
 Alexandre, 24, 94, 72, 82, 96, 173, 196, 229 n. 3, 232, 11, 78, 467, 560 n. 1, 561 n. 1.
 — Alexandre Karami, 11, 366, 268, n. 3.
 — Agnès Abou-Girgeh, 82 ; II, 28, 108.

[illegible]

[illegible]

[illegible][illegible]

1901. *Chloris*, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 25

Naxos, 90 p., 95, 98, 99, 100, 102, 420, 425.	— pape, 21, 101.
Naxos, 90.	Zachar, 75, 11, 254, 258.
Naxos, pape, 1, 51 n. 2, 60.	Zanon, 324, 440.
Naxos, 11, 118, 158 n. 1, 164, 211, 215, 217.	Zephyrin, 194, 195.
Naxos, v. Antioche.	Zeno, 11, 140.
Zachar, prophète, 104, 202, 21, 98, 198 n. 1, 200, 201, 210, 213.	— Dositheos, 11, 55 n. 2.
— père de saint Jean, 11, 197, 201, 215, 216.	Ziva, 11, 205, 216 n. 1.
	Zemais, 11, 117.
	Zosime, 11, 145 n. 8.
	Zorich, 483, 484.
	Zwarthois, 148, 190 p., 329 n., 378 n. 2, 380, 381, 398, 399.

TABLE DES MATIÈRES DES DEUX VOLUMES

PREMIER VOLUME

TABLE DES MATIÈRES DU PREMIER VOLUME	Page
PRÉFACE	5
INTRODUCTION	11
PREMIÈRE PARTIE — Architecture	
CHAPITRE PREMIER. — Les martyrs primitifs	17
CHAPITRE II. — Les Martyrs antiques et les Martyrs	25
CHAPITRE III. — Les martyrs fondés par Constantin	34
CHAPITRE IV. — Les martyrs aux Eglises d'Orient	314
CHAPITRE V. — Le culte des reliques et l'architecture des églises en Occident	360
CONCLUSIONS	379
DESSIN AU TRAIT	380
TABLE DES DESSINS AU TRAIT	380

SECOND VOLUME

DEUXIÈME PARTIE — Iconographie

TABLE DES MATIÈRES DU SECOND VOLUME	Page
CHAPITRE PREMIER. — Images d'hypogée et images du martyrium	7
CHAPITRE II. — Le martyr, thème iconographique	20

CHAPITRE III. — <i>Emplacement des images des saints dans les martyria.</i>	105
CHAPITRE IV. — <i>Les images des théophanies dans les martyria des lieux saints.</i>	129
CHAPITRE V. — <i>Les théophanies-véranes dans les niches des chapelles coptes.</i>	207
CHAPITRE VI. — <i>Images des théophanies du Christ dans les scènes de l'Enfance, de la Passion et des Miracles.</i>	235
CHAPITRE VII. — <i>Sur la décoration des martyria et la décoration des églises.</i>	291
CHAPITRE VIII. — <i>Des reliques aux icônes.</i>	343
DESSINS AU TRAIT	359
TABLE DES DESSINS AU TRAIT	369
ADDENDA ET CORRIGENDA.	371
INDEX GÉNÉRAL POUR LES DEUX VOLUMES	375
TABLE DES MATIÈRES DES DEUX VOLUMES	401

TABLE DES PLANCHES

PLANCHE I

1. Rome. Mosaïque byzantine dans une chapelle du palais.
2. Rome. Mosaïque byzantine dans une chapelle du palais.
3. Égypte. Mosaïque byzantine dans une chapelle du palais.

PLANCHE II. Égypte. Palais de Théodore. Vue d'ensemble du site R. Abou.

PLANCHE III

1. Rome. Mosaïque byzantine dans une chapelle du palais.
2. Égypte. Mosaïque byzantine dans une chapelle du palais.

PLANCHE IV

1. Héraclée (Thrace). Mosaïque byzantine dans une chapelle.
2. Héraclée (Thrace). Mosaïque byzantine dans une chapelle.
3. Héraclée (Thrace). Mosaïque byzantine dans une chapelle.
4. Héraclée (Thrace). Mosaïque byzantine dans une chapelle.

PLANCHE V

1. et 2. Héraclée (Thrace). Mosaïque byzantine dans une chapelle.

PLANCHE VI

1. Constantinople. Vue d'ensemble de l'église de Sainte-Sophie.
2. Kaza, Égypte. Vue d'ensemble de l'église de Sainte-Sophie.
3. Kaza, Égypte. Vue d'ensemble de l'église de Sainte-Sophie.

1. El-Timmari (Oxyrhynchus, en Égypte). Restes d'une basilique. Vue latérale (d'après Gledits).

PLANCHE VII

1. Constantinople, saint-Étienne-et-Basile. Vue intérieure (phot. de l'auteur).
2. Hermès, saint-Vital. Vue intérieure (Alinari).

PLANCHE VIII

1. Zwohr (Saxe). Église du pape Reimsgratien. Reconstitution.
2. An (Arménie). Église du pape Strogowski.
3. Ravenna. Mosaïque de Galla Placidia (Alinari).

PLANCHE IX

- 1 et 2. Wagherschap (Arménie). Sainte-Trinité, coupes et vue extérieure (d'après Strogowski).
3. Biskop (Géorgie). Sainte-Croix (d'après Strogowski).

PLANCHE X

- 1, 2, 3. Sébastien. Saint-Denis. Trois vues de la crypte, avec la fontaine et le sarcophage qui la surmonte (1 photo de l'auteur; 2 et 3 d'après Nolting).

PLANCHE XI

- 1 et 2. Xanten (Allemagne occidentale). Restes d'un tombeau de deux martyrs sous le chevet de Saint-Victor (d'après Neum).
3. Buda (Hongrie). Fondation d'une trinité paleochrétienne (d'après Alf. III. *congr. inter. arch. crist.*).
4. Antioche-Karassak. Fondations de la partie centrale d'un *martirion* cruciforme (d'après Lassus).

PLANCHE XII

- 1 et 2. Éphèse. Église des sept-Dormants, vue de l'hypogée à l'ouest de la basilique et de la crypte sous la nef (couleur corrigée) (d'après Furch. in Ephesus).
3. Més-Augon (Mésopotamie du Nord, Târ Abdin). Vue du chevet de l'église (d'après Strogowski).
4. Rome (Allemagne occidentale). Pavillon sous le chevet de la cathédrale. Table des espaces latéraux (d'après Leblond).

PLANCHE XIII

1. Biskop (Géorgie). Les mosaïques de l'église Strogowski (d'après Egger).
2. Rome. Basilique Santa-Albano. Vue intérieure de la nef (reconstitution). Aul. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000. 1001. 1002. 1003. 1004. 1005. 1006. 1007. 1008. 1009. 1010. 1011. 1012. 1013. 1014. 1015. 1016. 1017. 1018. 1019. 1020. 1021. 1022. 1023. 1024. 1025. 1026. 1027. 1028. 1029. 1030. 1031. 1032. 1033. 1034. 1035. 1036. 1037. 1038. 1039. 1040. 1041. 1042. 1043. 1044. 1045. 1046. 1047. 1048. 1049. 1050. 1051. 1052. 1053. 1054. 1055. 1056. 1057. 1058. 1059. 1060. 1061. 1062. 1063. 1064. 1065. 1066. 1067. 1068. 1069. 1070. 1071. 1072. 1073. 1074. 1075. 1076. 1077. 1078. 1079. 1080. 1081. 1082. 1083. 1084. 1085. 1086. 1087. 1088. 1089. 1090. 1091. 1092. 1093. 1094. 1095. 1096. 1097. 1098. 1099. 1100. 1101. 1102. 1103. 1104. 1105. 1106. 1107. 1108. 1109. 1110. 1111. 1112. 1113. 1114. 1115. 1116. 1117. 1118. 1119. 1120. 1121. 1122. 1123. 1124. 1125. 1126. 1127. 1128. 1129. 1130. 1131. 1132. 1133. 1134. 1135. 1136. 1137. 1138. 1139. 1140. 1141. 1142. 1143. 1144. 1145. 1146. 1147. 1148. 1149. 1150. 1151. 1152. 1153. 1154. 1155. 1156. 1157. 1158. 1159. 1160. 1161. 1162. 1163. 1164. 1165. 1166. 1167. 1168. 1169. 1170. 1171. 1172. 1173. 1174. 1175. 1176. 1177. 1178. 1179. 1180. 1181. 1182. 1183. 1184. 1185. 1186. 1187. 1188. 1189. 1190. 1191. 1192. 1193. 1194. 1195. 1196. 1197. 1198. 1199. 1200. 1201. 1202. 1203. 1204. 1205. 1206. 1207. 1208. 1209. 1210. 1211. 1212. 1213. 1214. 1215. 1216. 1217. 1218. 1219. 1220. 1221. 1222. 1223. 1224. 1225. 1226. 1227. 1228. 1229. 1230. 1231. 1232. 1233. 1234. 1235. 1236. 1237. 1238. 1239. 1240. 1241. 1242. 1243. 1244. 1245. 1246. 1247. 1248. 1249. 1250. 1251. 1252. 1253. 1254. 1255. 1256. 1257. 1258. 1259. 1260. 1261. 1262. 1263. 1264. 1265. 1266. 1267. 1268. 1269. 1270. 1271. 1272. 1273. 1274. 1275. 1276. 1277. 1278. 1279. 1280. 1281. 1282. 1283. 1284. 1285. 1286. 1287. 1288. 1289. 1290. 1291. 1292. 1293. 1294. 1295. 1296. 1297. 1298. 1299. 1300. 1301. 1302. 1303. 1304. 1305. 1306. 1307. 1308. 1309. 1310. 1311. 1312. 1313. 1314. 1315. 1316. 1317. 1318. 1319. 1320. 1321. 1322. 1323. 1324. 1325. 1326. 1327. 1328. 1329. 1330. 1331. 1332. 1333. 1334. 1335. 1336. 1337. 1338. 1339. 1340. 1341. 1342. 1343. 1344. 1345. 1346. 1347. 1348. 1349. 1350. 1351. 1352. 1353. 1354. 1355. 1356. 1357. 1358. 1359. 1360. 1361. 1362. 1363. 1364. 1365. 1366. 1367. 1368. 1369. 1370. 1371. 1372. 1373. 1374. 1375. 1376. 1377. 1378. 1379. 1380. 1381. 1382. 1383. 1384. 1385. 1386. 1387. 1388. 1389. 1390. 1391. 1392. 1393. 1394. 1395. 1396. 1397. 1398. 1399. 1400. 1401. 1402. 1403. 1404. 1405. 1406. 1407. 1408. 1409. 1410. 1411. 1412. 1413. 1414. 1415. 1416. 1417. 1418. 1419. 1420. 1421. 1422. 1423. 1424. 1425. 1426. 1427. 1428. 1429. 1430. 1431. 1432. 1433. 1434. 1435. 1436. 1437. 1438. 1439. 1440. 1441. 1442. 1443. 1444. 1445. 1446. 1447. 1448. 1449. 1450. 1451. 1452. 1453. 1454. 1455. 1456. 1457. 1458. 1459. 1460. 1461. 1462. 1463. 1464. 1465. 1466. 1467. 1468. 1469. 1470. 1471. 1472. 1473. 1474. 1475. 1476. 1477. 1478. 1479. 1480. 1481. 1482. 1483. 1484. 1485. 1486. 1487. 1488. 1489. 1490. 1491. 1492. 1493. 1494. 1495. 1496. 1497. 1498. 1499. 1500. 1501. 1502. 1503. 1504. 1505. 1506. 1507. 1508. 1509. 1510. 1511. 1512. 1513. 1514. 1515. 1516. 1517. 1518. 1519. 1520. 1521. 1522. 1523. 1524. 1525. 1526. 1527. 1528. 1529. 1530. 1531. 1532. 1533. 1534. 1535. 1536. 1537. 1538. 1539. 1540. 1541. 1542. 1543. 1544. 1545. 1546. 1547. 1548. 1549. 1550. 1551. 1552. 1553. 1554. 1555. 1556. 1557. 1558. 1559. 1560. 1561. 1562. 1563. 1564. 1565. 1566. 1567. 1568. 1569. 1570. 1571. 1572. 1573. 1574. 1575. 1576. 1577. 1578. 1579. 1580. 1581. 1582. 1583. 1584. 1585. 1586. 1587. 1588. 1589. 1590. 1591. 1592. 1593. 1594. 1595. 1596. 1597. 1598. 1599. 1600. 1601. 1602. 1603. 1604. 1605. 1606. 1607. 1608. 1609. 1610. 1611. 1612. 1613. 1614. 1615. 1616. 1617. 1618. 1619. 1620. 1621. 1622. 1623. 1624. 1625. 1626. 1627. 1628. 1629. 1630. 1631. 1632. 1633. 1634. 1635. 1636. 1637. 1638. 1639. 1640. 1641. 1642. 1643. 1644. 1645. 1646. 1647. 1648. 1649. 1650. 1651. 1652. 1653. 1654. 1655. 1656. 1657. 1658. 1659. 1660. 1661. 1662. 1663. 1664. 1665. 1666. 1667. 1668. 1669. 1670. 1671. 1672. 1673. 1674. 1675. 1676. 1677. 1678. 1679. 1680. 1681. 1682. 1683. 1684. 1685. 1686. 1687. 1688. 1689. 1690. 1691. 1692. 1693. 1694. 1695. 1696. 1697. 1698. 1699. 1700. 1701. 1702. 1703. 1704. 1705. 1706. 1707. 1708. 1709. 1710. 1711. 1712. 1713. 1714. 1715. 1716. 1717. 1718. 1719. 1720. 1721. 1722. 1723. 1724. 1725. 1726. 1727. 1728. 1729. 1730. 1731. 1732. 1733. 1734. 1735. 1736. 1737. 1738. 1739. 1740. 1741. 1742. 1743. 1744. 1745. 1746. 1747. 1748. 1749. 1750. 1751. 1752. 1753. 1754. 1755. 1756. 1757. 1758. 1759. 1760. 1761. 1762. 1763. 1764. 1765. 1766. 1767. 1768. 1769. 1770. 1771. 1772. 1773. 1774. 1775. 1776. 1777. 1778. 1779. 1780. 1781. 1782. 1783. 1784. 1785. 1786. 1787. 1788. 1789. 1790. 1791. 1792. 1793. 1794. 1795. 1796. 1797. 1798. 1799. 1800. 1801. 1802. 1803. 1804. 1805. 1806. 1807. 1808. 1809. 1810. 1811. 1812. 1813. 1814. 1815. 1816. 1817. 1818. 1819. 1820. 1821. 1822. 1823. 1824. 1825. 1826. 1827. 1828. 1829. 1830. 1831. 1832. 1833. 1834. 1835. 1836. 1837. 1838. 1839. 1840. 1841. 1842. 1843. 1844. 1845. 1846. 1847. 1848. 1849. 1850. 1851. 1852. 1853. 1854. 1855. 1856. 1857. 1858. 1859. 1860. 1861. 1862. 1863. 1864. 1865. 1866. 1867. 1868. 1869. 1870. 1871. 1872. 1873. 1874. 1875. 1876. 1877. 1878. 1879. 1880. 1881. 1882. 1883. 1884. 1885. 1886. 1887. 1888. 1889. 1890. 1891. 1892. 1893. 1894. 1895. 1896. 1897. 1898. 1899. 1900. 1901. 1902. 1903. 1904. 1905. 1906. 1907. 1908. 1909. 1910. 1911. 1912. 1913. 1914. 1915. 1916. 1917. 1918. 1919. 1920. 1921. 1922. 1923. 1924. 1925. 1926. 1927. 1928. 1929. 1930. 1931. 1932. 1933. 1934. 1935. 1936. 1937. 1938. 1939. 1940. 1941. 1942. 1943. 1944. 1945. 1946. 1947. 1948. 1949. 1950. 1951. 1952. 1953. 1954. 1955. 1956. 1957. 1958. 1959. 1960. 1961. 1962. 1963. 1964. 1965. 1966. 1967. 1968. 1969. 1970. 1971. 1972. 1973. 1974. 1975. 1976. 1977. 1978. 1979. 1980. 1981. 1982. 1983. 1984. 1985. 1986. 1987. 1988. 1989. 1990. 1991. 1992. 1993. 1994. 1995. 1996. 1997. 1998. 1999. 2000. 2001. 2002. 2003. 2004. 2005. 2006. 2007. 2008. 2009. 2010. 2011. 2012. 2013. 2014. 2015. 2016. 2017. 2018. 2019. 2020. 2021. 2022. 2023. 2024. 2025. 2026. 2027. 2028. 2029. 2030. 2031. 2032. 2033. 2034. 2035. 2036. 2037. 2038. 2039. 2040. 2041. 2042. 2043. 2044. 2045

PLANCHE XXVIII

1. Basilique cathédrale, Bith. publ. du Muséum. Les reliques de la Croix et la basilique de Pothém sur une architecture du IX^e siècle (d'après *Sten Rasmussen*).
2. 1. Mosaïque de l'abside II à la Bible (époque Valérienne, mosaïque et martyrium des saints).
3. Jean l'Évangéliste et Jacques le Zélateur, à Arbelou (Bith. Lapa).
4. Foudroié l'épiscopat à Éphèse (2, 3 et 4, d'après *Cod. v. Valer. mss. 6*).

PLANCHE XXIX

1. Rome. Catacombe Marini. Dessin d'après la fresque absidiale du martyrium souterrain de Sainte-Félicité (d'après *Hall arch. crist.*).
2. Fissus paluchristien au Musée Kaiser Friedrich, à Berlin (d'après *Siragewski*).

PLANCHE XXX

- 1 et 2. Kalyden (Etolie). Coupes et plan d'un *héroon* du IV^e siècle av. J.-C. (d'après *Poulson, Dyggve et Rhinow*).

PLANCHE XXXI

1. Kalyden (Etolie). Reconstitution de la salle cultuelle et de l'abside funéraire du même héros (même provenance).
2. Chersonèse en Crimée. Plan d'une église cruciforme, d'une abside funéraire et d'un cimetière paluchristien aux portes de la ville (d'après *Alaiev*).

PLANCHE XXXII

- 1, 2. Spolito. Palais de Dioclétien. Plan et maquette (d'après *Zeiller et Hébrard*).
3. Zvartnots (Arménie). Plan de l'église et du palais (d'après *Toradonian*).
4. Constantinople. Plan et coupe de l'étage inférieur du martyrium des saints Carpos et Papylus (d'après *Schneider*).

PLANCHE XXXIII

1. Tropaum Trajani (Dobroudja). Coupe de la basilique C et de sa crypte (d'après *Darvaz*).
2. Seta (Tunisie, près de Naples). Plan des annexes paluchristiennes : un petit martyrium collectif (à gauche) et les

TABLE DES PLANCHES

Trois églises qui ont pour fondement commun un même culte se trouvent le long du même axe. Tous d'après des arch. crist.

3. Rome. Janicule. Plan du sanctuaire des divinités syriennes (d'après *Gauckler*).

PLANCHE XXXIV

1. Hoss (Byzance). Coupe et plan d'un martyrium (d'après *Bischof*).
- 2, 3, 4. Bonn. Feuilles sous la cathédrale. Remains des constructions paluchristiennes situées sous le chœur, plan du martyrium prouté avec un *nicos*, *trichos*, *trichos* autour des deux tables funéraires, reconstitution de ces restes (d'après *Lehner*).

PLANCHE XXXV

1. Palmyre. Coupe du chevet et plan de l'église pale de larcha (d'après *Reyry et Auz*).
2. Antioche-Rasme. Plan du martyrium cruciforme (d'après *Lehner*).

PLANCHE XXXVI

1. Korykos (Cilicie). Plan de l'église *trichos* *trichos* (d'après *Geyer et Herzfeld*).
2. Korykos. Plan de l'église avec martyrium (même provenance).
3. Merimlik (Séleucie). Plan de l'église et de la crypte sous l'église de Sainte-Théodote (même provenance).

PLANCHE XXXVII

- 1 à 4. Chersonèse en Crimée (d'après *Alaiev*). 1. Plan de l'église appelée par les archéologues « l'Anonyme (église des saints) ». — 2. Plan de la basilique *trichos*. — 3. Plan de l'église à triconque dans la partie Sud-Est de la ville. — 4. Plans d'un groupe d'églises au centre de la ville.
5. Salone. Plan des églises épiscopales et de l'église (d'après *Dyggve*).
6. Djennila (Algérie). Plan des églises épiscopales et de l'église (d'après *Albertini*).

PLANCHE XXXVIII. Salonique. Saint Denarion. Mosaïque figurant le saint (Tamas et Papahodidakis).

PLANCHE XXX.

1. Salonique, Saint-Georges. Mosaïque d'un martyr anonyme (Touma et Papahadjidakis).
2. Ravenne, Chapelle archépiscopale. Vierge orante sur la mosaïque de l'abside (Alinari).

PLANCHE XXXI.

1. Salonique, saint-Dimitrios. Mosaïque figurant saint Serge (Touma et Papahadjidakis).
2. Salonique, Saint-Georges. Mosaïque figurant saint Onésiphore (Touma et Papahadjidakis).

PLANCHE XXXII.

1. Salonique, Saint-Dimitrios. Mosaïque figurant le saint et ses fidèles (d'après Guspenski).
2. Ravenne, Saint-Apollinaire-in-Classa. Le saint sur la mosaïque absidiale (Alinari).
3. Saint-Menas, sur un vase du Musée Archéologique de Milan (phot. Hautes-Études).

PLANCHE XXXIII.

1. Rome, Coenaculum Alagni. Fresque : la Vierge avec l'Enfant (d'après Wilpert).
2. Rome, Sainte-Agnès. Devant d'autel au-dessus du tombeau de la sainte (Alinari).

PLANCHE XXXIV.

- 1 et 2. Salonique, Saint-Georges. Deux détails de la mosaïque et de la coupole : martyrs en prière (Touma et Papahadjidakis).

PLANCHE XXXV.

1. Rome, Catacombe de Domitille. Fresque : saints Pétronille introduit une défunte en paradis (d'après Wilpert).
2. Ménologe de Bonif. II à la Bibliothèque Vaticane. Miniature : l'église des saints-Apôtres à Constantinople (d'après l'éd. r. Vatic. selecta).

PLANCHE XXXV.

- 1 et 2. El-Magawat (Égypte). Deux détails des fresques dans la coupole d'un mausolée chrétien. — 1. Scènes bibliques. — 2. Sainte Thècle dans la grotte et élevée au ciel (d'après de Buck).

PLANCHE XXXVI.

1. Milan, Chapelle Santa-Vite à Saint-Ambroise. Mosaïque dans la voûte figurant le martyr saint Vite (d'après Wilpert).
2. Ravenne, Mausolée de saint Placid. Mosaïque : le bon Pasteur accueille une brebis perdue (Rome).

PLANCHE XXXVII. Ravenne. Mausolée de saint Placid. Mosaïque : le martyr de saint Laurent (Alinari).

PLANCHE XXXVIII.

- 1 et 2. Lacte de Michel. — 3. (d'après) et le martyrium de saint Victor.
- 3 et 4. Église de la Multiplication des pains et des poissons à Viletpapugon (Palestine). Mosaïque de personnel dans l'église, derrière la table d'autel, l'ensemble et l'image des pains et des poissons (d'après Salazar).

PLANCHE XXXIX.

1. Rome, Sainte-Pudentienne : mosaïque de l'abside (Alinari).
2. El-Dagawa (Égypte) : Fresque dans la coupole d'un mausolée chrétien (d'après de Buck).

PLANCHE XL. Salonique. Rome. De—(d'après) Lacton. Mosaïque de l'abside (d'après Xyngopoulos).

1. L'ensemble : scène d'Émmanuel.
2. Détail : le prophète Zacharie.
3. Détail : un prophète (Zacharie).

PLANCHE XLI.

1. Ravenne, Saint-Apollinaire-in-Alagni. Mosaïque de l'abside (Alinari).
2. Mont-Sinaï. Église du monastère Saint-Catharin. Mosaïque de l'abside (phot. Hautes-Études).

PLANCHE XLII.

1. Rome, Saints-Cosme-et-Damien. Mosaïque absidiale (Anderson).
2. Ravenne, Saint-Vital. Mosaïque absidiale (Alinari).

PLANCHE XLIII. Rome, Oratoire Saint-Venance au-dessus du baptistère du Latran : Mosaïque de l'abside et du mur Est (Alinari).

PLANCHE XLIV.

- 1 et 2. Capoue. *Martyrium* Saint-Priscus. Peintures dans l'abside et dans la coupole, d'après une gravure du XVIII^e siècle (d'après Garucci).
3. Rome. *Sainte-Marie-Antique* : Peintures du mur de fond de la chapelle. *Sainte-Ciriacus-et-Julitte* (dessin de Griseyren, « on il convient de supprimer les quatre médaillons avec les symboles des évangélistes »).

PLANCHE XLV.

1. Doura. *Synagogue* : fresque figurant le roi Josias (d'après *Gazette R.-A.*).
2. Rome. Hypogée du Viale Manzoni : fresque figurant un personnage anonyme (d'après *Nolizie degli Scavi*).
3. Doura. *Mithreum* : fresque figurant Zoroastre ou Ostanes (phot. N. Telli).

PLANCHE XLVI.

1. Ravenne. *Saint-Apollinaire-le-Nouveau* : procession de femmes martyres, sur une mosaïque (Alinari).
2. Ravenne. *Saint-Apollinaire-le-Nouveau* : vue de la nef avec une procession de martyrs, sur une mosaïque (Alinari).

PLANCHE XLVII.

1. Musei Sacri du Vatican : Couverture d'un reliquaire en bois provenant du Latran (d'après Lauer).
2. Rome. Fresque dans la catacombe de Commodilla : Vierge avec l'Enfant, saint Félix, saint Adaeetus et la donatrice Turtura (d'après *Bull. arch. crist.*).

PLANCHE XLVIII.

1. Salonique. *Saint-Démétrios* : mosaïque figurant le saint en orante et un donateur, ainsi que deux saints dans des médaillons (d'après Ouspenski).
2. Salonique. *Saint-Démétrios* : mosaïque figurant la Vierge avec l'Enfant, entourés de deux anges, saint Démétrios recommandant un donateur et quatre saints anonymes (d'après Ouspenski).

PLANCHE XLIX.

1. Salonique. *Saint-Démétrios* : mosaïque figurant le saint devant une donatrice, la Vierge Marie et quatre saints et saintes dont sainte Pelagie (d'après Ouspenski).

2. Salonique. *Saint-Démétrios* : mosaïque figurant saint faulde de fidèles devant la sainte et le Christ (1) dans un médaillon (d'après Ouspenski).

PLANCHE L.

1. Salonique. *Saint-Démétrios* : mosaïque figurant le saint entre un évêque et un laïc fonctionnaire (d'après Ouspenski).
2. Baoult. Chapelle 28 : la Vierge Marie et l'Enfant, ainsi qu'un ange, sur une fresque du mur devant l'abside (Clédal).

PLANCHE LI.

1. Naples. *Episcopat* de la cathédrale : martyr anonyme sur une mosaïque de la coupole (d'après Wapert).
- 2 et 3. Naples. *Catacombe* San Gaudioso : saint faulde devant la croix, deux brebis devant une croix surmontée d'un aigle, sur un fond de vignes (d'après *Atti III congresso int. arch. crist.*).
3. Rome. *Catacombe* Saint-Pontien : *Incumbit Maria et Pyramus* à côté d'une croix (d'après Walpert).

PLANCHE LII.

- 1 et 2. Râs Sâga près du Mont-Nébi (Palestine) : pavement en mosaïque derrière l'autel : temple de *Abraham* et animaux destinés au sacrifice en holocaustes (d'après *Riv. arch. crist. et Palest. Kaplar-Fumil*).
3. El-Monassat (Tunisie) : pavement en mosaïque derrière l'autel : croix et brebis dans un médaillon (d'après *Atti III congresso int. arch. crist.*).

PLANCHE LIII. Baoult. Fresques dans les parties hautes de deux chapelles. — 1. Chapelle 32 : anges et saints en médaillons. — 2. Chapelle avec coupole : saints dans des médaillons fixés dans les trompes d'angle et les petits pendentifs (Clédal).

PLANCHE LIV.

1. Baoult. Chapelle 28 : la Vierge avec l'Enfant et deux anges, sur une fresque de la niche centrale (Clédal).
- 2 et 3. Baoult. Chapelle 45 : vision d'Ézéchiel et apures, sur la fresque de l'abside (Clédal).

1 et 2 Baout, Chapelle d'invocation du Pantocrator, avec Melchisedech, sur la fresque de l'abside (Clédot).

1. Brault, Chapelle 17 : la Vierge orante et les apôtres, sur la fresque de l'abside (cladul).

1. Basalt. Chapelle 17 : la Vierge orante et les apôtres, sur la fresque de l'abside (Médan).
2. Basalt. Chapelle 46 : la Vierge orante et les apôtres, sur la fresque de l'abside (Médan).

1. Baoult Chapelle 12 les prophètes Ézéchiël et Daniel en costume romain, sur une fresque (Cf. id.)

1. Baoult Chapelle 12 - les prophètes Ézéchiël et Daniel en costume iranien, sur une fresque (Jérusalem)
2. Deura Synagogue - Ézéchiël en costume iranien sur une fresque (d'après Gazette H.-A.)
3. Baoult Chapelle 45 - Ézéchiël en costume iranien sur la fresque de l'abside (Jérusalem)

1. Baouli. Une chapelle (427) Adam, Aboulan, saint Matthieu
et d'autres personnages, sur une fresque (Cléda).

1. Baoult. Une chapelle (427). Adam, Aboulon, saint Matthieu et d'autres personnages, sur une fresque (Clédat).
2. Saqqara (Égypte). Une chapelle. Vierge allaitant, deux anges, sainte locaux et masques (personnification des verlus), sur la fresque de l'abside (d'après Quibbell).

1. Saqqara. Une chapelle d'assistants égyptiens et donateurs, sur une fresque d'Ankh-Seneb (Cairland).

1. Saqqara. Une chapelle saints égyptiens et donateur, sur une fresque (d'après Quibbeff).
2. Boudt. Chapelle 51 : saints locaux trônant, d'autres saints et un donateur : Annonciation, Visitation, Fuite en Égypte, Nativité, sur une fresque (Clédat).

1. Kiev. Musée - icône à l'encensoir des saints Serge et Bacchus, avec une image de Christ à gauche.

1. Kiev. Musée - Icône à l'encaustique des saints Serge et Bacchus, avec une image du Christ [d'après Petrov].
2. Novgorod. Eglise Spas-Nereditsy. Sainte-Face sur une fresque (d'après Miasoédov).
3. Abou-Gorgeh près d'Alexandrie. martyr anonyme sur une fresque d'un oratoire (d'après Dolger).

PLANCHE LXXI. Ampoules de Terre Sainte. 1 à 5. A Monza (phot. Hautes Études). — 6. A Bobbio (d'après *Ris. arch. crist.*)

PLANCHE LXI. 1. — *Atropis de Terre Sainte, à l'ouest de Napoca.*
Int. arch. crist. — 2. *A Napoca, apud. Remis Erudit.*
 — 4 & 5. *Croix peinte sur la muraille d'un tombeau à Napoca.*
Kondakovy 34 et 5. — une croix en sa partie, au. Dux
Isak 3 Galatzky. Pilegrin. 6. — une croix en sa partie, au
Musee de Kiev — 7. et 8. — une croix peinte sur la
Capelle, au Musée de l'Ermitage. Leningrad.

PLANCHE I, XIII 1. Entourage de saint Symeon Stylite, enl. byzantin
(d'après Hoff. Et. Orientales). — 2. Entourage de saint
Symeon Stylite, à Bolnisi (d'après Hoff. arch. orient.).
3, 4 et 5. La Vierge Marie sur des nuages byzantins
(d'après Kondakow). — 6. La Vierge sur un trône
en médaille fixe sur une croix, en Mosée de Ravenne
(d'après Kondakow). 7 et 8. Anprosur avec images de
sainte Thècle et saint Nicolas (d'après Kaufmann).

1 Rome. Tempir symen du Jaccuse, aberte centrale de la
localite, avec une tour de 100 m de haut.

1. Porne. Temple symon du Jaismaie aborde centrale de la basilique avec enfilancement du reliquaire (d'après Gaudier).
2. Kalydon (Eglise, Hieron bellonique : le reliquaire (d'après Dyggve, Poulsen et Rasmussen).
3. Apantece. Reliquaire dans l'abside de l'Eglise (d'après Maynecq).
4. Salona. Table funéraire à Kaptjuc (d'après Hoch, a Salona).

PLANCHE LXX. Reliquaires. — 1. Musée de Varna (Bulgarie). —
2. Musée de Salonique (d'après Dyggve). — 3 et 4. Musée
de l'Ermitage, provenant de Chersonèse en Crimée
(d'après Semin, *Kondakoe*).

1. Aux-la-Chapelle. Trésor de la cathédrale : reliquaire d'après
St. Symeon.

1. Aix-la-Chapelle. Trésor de la cathédrale reliquaire (d'après Strzygowski).
2. Museo Sacro du Vatican. Reliquaire provenant de l'Altare du Nord (Alinari).

PLANCHE LXVII. Pyxide en ivoire, au British Museum - marly
de saint Ménas (phot. du Musée).

PLANCHE LXVIII. Autres reliefs sur la même pyxide : fidèles et
saints devant saint Ménas (même provenance).

Planche LXIX. Hérodes-Attalus édifice martyr de saint Pierre et de saint Paul, sur le sarcophage de Junius Bassus (d'après Guckel).

Planche LXX.

1. Temple à la cathédrale de Trêves : translation d'une relique (phot. Haute Étude).
2. Sarcophage chrétien au Musée des Thermes (d'après Wilpert).
3. Couverture d'un reliquaire, à Saint-Nazaire, Milan (d'après Mon. Pict.).



1. Rome. Mausolée chrétien St-Silve.



2. Rome. Mausolée chrétien St-Silve.



3. Maquette sur une fresque de Pompéi.



Temple of Solomon, Jerusalem



Temple of Solomon, Jerusalem



Temple of Solomon, Jerusalem



1. Constantinople, Basilique de Constantin



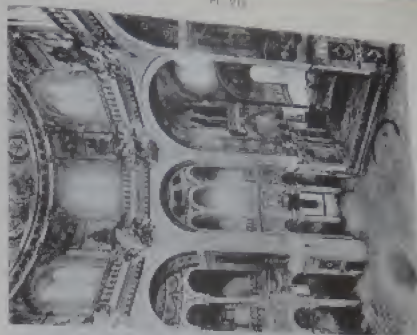
2. Ferrara, St-Georges



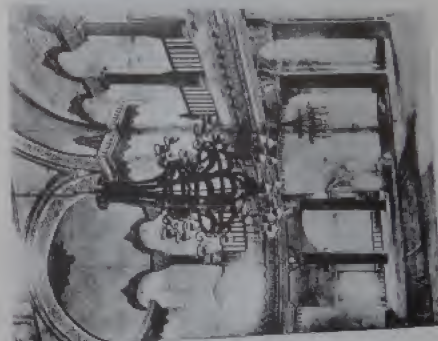
3. Otranto, Basilique de St-Georges



4. Otranto, Basilique de St-Georges



5. Constantinople, Basilique de Constantin



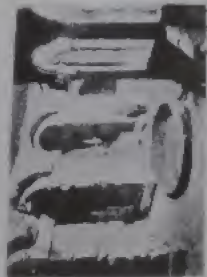
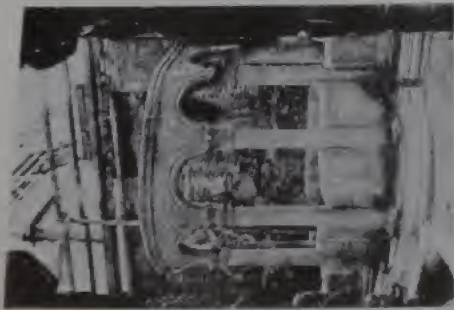
6. Constantinople, Basilique de Constantin



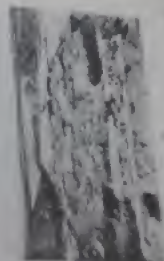
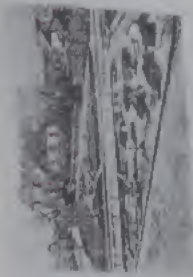
(Zoroastrian) Avestan: Eglise de paler, Zoroastrian: - a. Aps (Avestan)
Eglise de Zoroastrian: - a. Zoroastrian: Mergu de Galla Placidia



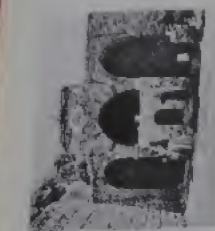
(Zoroastrian) Avestan: Eglise de paler, Zoroastrian: - a. Aps (Avestan)
Eglise de Zoroastrian: - a. Zoroastrian: Mergu de Galla Placidia



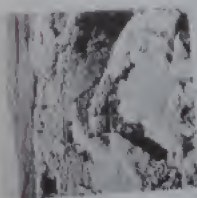
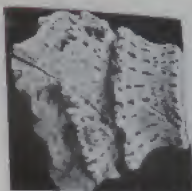
1 & 2. Salonique. Eglise St. Demetrios. Trois vues de la nef.



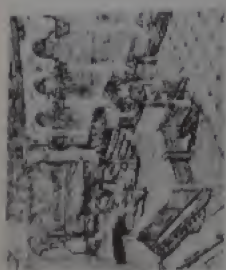
3 & 4. Salonique. Eglise St. Demetrios. Deux vues de la nef. 5. Salonique. Eglise St. Demetrios. Vue de l'extérieur.



1. Eglise des Sept Dormeurs. 2. Eglise des Sept Dormeurs. 3. Eglise des Sept Dormeurs. 4. Eglise des Sept Dormeurs.



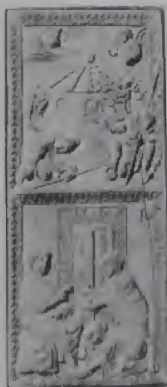
1. Eglise des Sept Dormeurs. 2. Eglise des Sept Dormeurs. 3. Eglise des Sept Dormeurs. 4. Eglise des Sept Dormeurs.



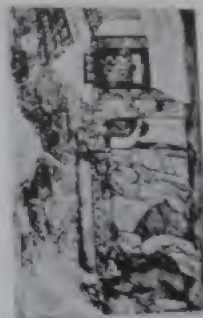
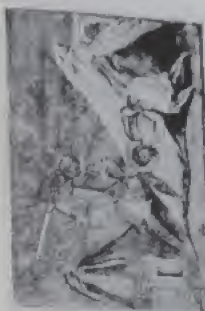
1. Tournai (Thorn) 2. Chateau de la Seignie A. 3. Rouen 4. Tournai (Thorn) 5. Rouen
 6. Tournai (Thorn) 7. Chateau de la Seignie A. 8. Rouen 9. Tournai (Thorn) 10. Rouen



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.



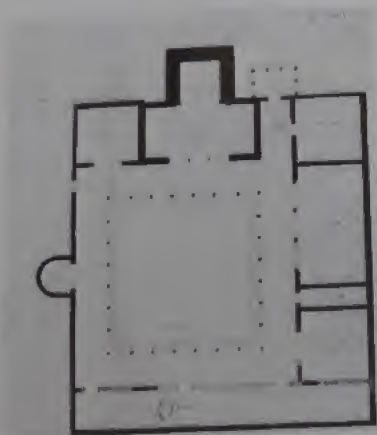
La Santa Religione nel suo tempio. / British Museum. / Museo de Napoli.
L'Uff. Firenze. Milano.



La Santa Religione nel suo tempio. / British Museum. / Museo de Napoli.
L'Uff. Firenze. Milano.



(b)



Pl. XX. Kalydon Oikos, Herakleion



Pl. XXI. Kalydon Oikos, Herakleion. Section view of the central hall.



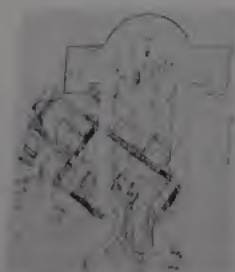
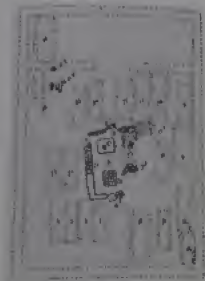
Pl. XXI. Chersonese. Plan of the central hall and the semi-circular apse.



o v i + Spolatio, Palais de Visitation - 3 Zvarimonia, Folio et palas, et Constantinople, Mar, et le C. et le C. et le C.



C. Trappett-Trehan (Dorchester, Dorset, U.K.). Nola Les Sansonnets volent ?



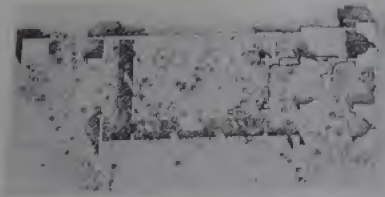
1. Hôpital-Spécial, Macao. 2. Église de Notre-Dame. 3. Église de Notre-Dame. 4. Église de Notre-Dame. 5. Église de Notre-Dame.



1. Hôpital-Spécial, Macao.



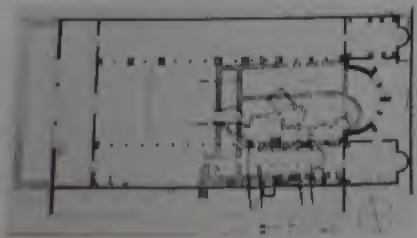
2. Église de Notre-Dame. 3. Église de Notre-Dame.



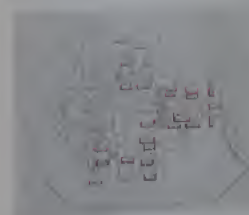
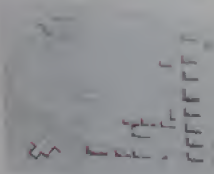
Korymbos. Eglise - exterieur



Korymbos. Eglise avec martyrion



Korymbos. Plan et coupe de l'eglise



1. Korymbos. Eglise - exterieur
2. Korymbos. Eglise avec martyrion
3. Korymbos. Plan et coupe de l'eglise
4. Korymbos. Eglise - exterieur
5. Korymbos. Eglise avec martyrion
6. Korymbos. Plan et coupe de l'eglise
7. Korymbos. Eglise - exterieur
8. Korymbos. Eglise avec martyrion
9. Korymbos. Plan et coupe de l'eglise
10. Korymbos. Eglise - exterieur
11. Korymbos. Eglise avec martyrion
12. Korymbos. Plan et coupe de l'eglise

4. 4. Chersonèse. Ancienne Cathédrale. Basilique Ouest. Eglise Sud-Est. Eglises au centre. 5 et 6. Eglises épiscopales à Salone et à Thessalonika.



PL. XXV



Saint-Étienne, Église St-Denis, Paris, France

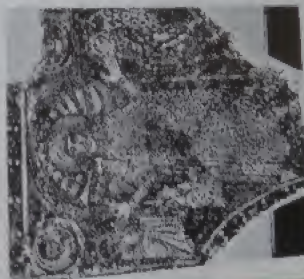
PI. XXIX



St. Étienne, Église St-Denis, Paris, France



Normanque. — Église de Vieuxville. Sarcophage de St. Étienne.
 et Église de Vieuxville. Sarcophage de St. Omer.



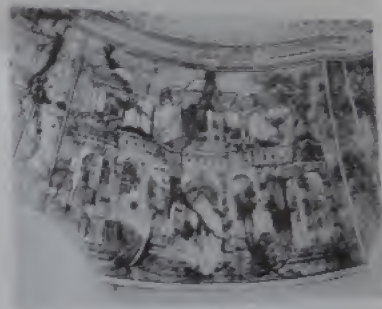
Normanque. — Église de Vieuxville. Sarcophage de St. Étienne.
 et Église de Vieuxville. Sarcophage de St. Omer.



— Rome. Catacumba de Saint-Pierre. La Vierge avec l'Enfant.



— Rome. Basilique de Saint-Pierre. Relief en pierre sculpté au-dessus de la porte.



— Rome. Basilique de Saint-Pierre. Deux fresques de la voûte de la nef.



1. Rome, Catacombes de Denerville. Fresque : scène funéraire introduisant une dédicace au Pénitent. (v. 250-300). Musée de l'Institut II. Vierge des Six-Apôtres à Constantinople.



Deux détails des fresques de la tombe d'un couple marié à St-Basile (Lyon).
— Saint-Basile, — (v. 250-300).

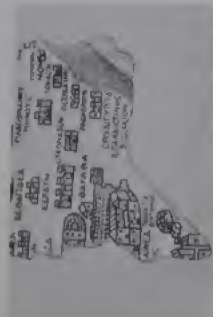
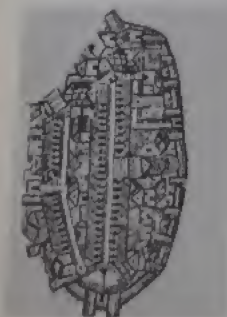


2. *Chapelle de la Vierge*, St. Andrew, 30. *St. Michael's Image de St. Victor*



© 2000 Blackwell Science Ltd, *Journal of Internal Medicine* 247: 369–375

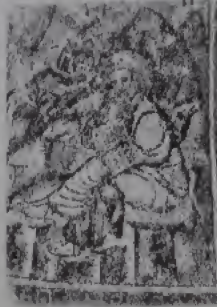
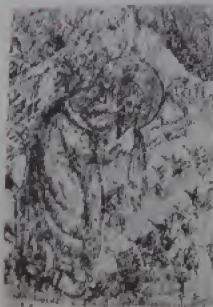




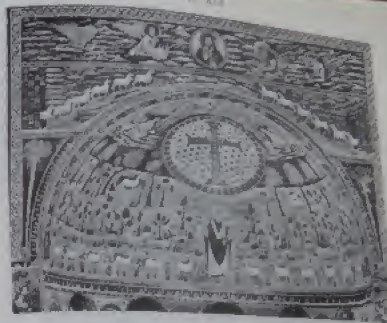
Journal des Mathématiques

¹ Name See Publications Table.

* El-Bagumai (Example) Chapter 3 on numbers



1. - Enceinte - Vison d'Emmanuel
2. - Enceinte - Descent de l'Enfer et du personnage anonyme



3. - Enceinte - Descent de l'Enfer et du personnage anonyme



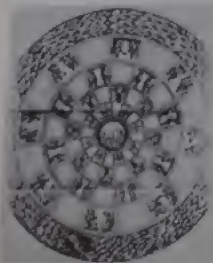
4. - Mont-Sinaï - Monastère Ste-Ecatherine - Abide



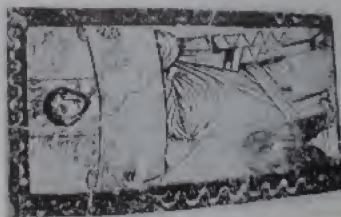
1. Église. Mosaïque du Christ dans le tombeau au-dessous. 2. Bayezian.
Mosaïque de l'Enfer de St. Vierge.



Bayezian. Mosaïque de l'Enfer de St. Vierge. 1. Église. Mosaïque du Christ dans le tombeau au-dessous.



1-4) a) Mausoleum of Galla Placidia in the temple of the martyrdom St. Peter, in Capoue.
b) Mausoleum of Galla Placidia in the temple of the martyrdom St. Peter, in Capoue.
c) Mausoleum of Galla Placidia in the temple of the martyrdom St. Peter, in Capoue.
d) Mausoleum of Galla Placidia in the temple of the martyrdom St. Peter, in Capoue.



1-4) a) Mausoleum of Galla Placidia in the temple of the martyrdom St. Peter, in Capoue.
b) Mausoleum of Galla Placidia in the temple of the martyrdom St. Peter, in Capoue.
c) Mausoleum of Galla Placidia in the temple of the martyrdom St. Peter, in Capoue.
d) Mausoleum of Galla Placidia in the temple of the martyrdom St. Peter, in Capoue.



Fig. 1. — Mosaïque de l'Apollon de la Basilique de Saint-Étienne
à Autun (France) et à Rome.

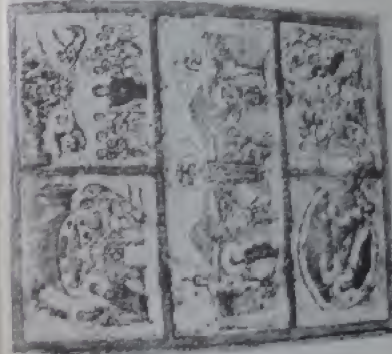
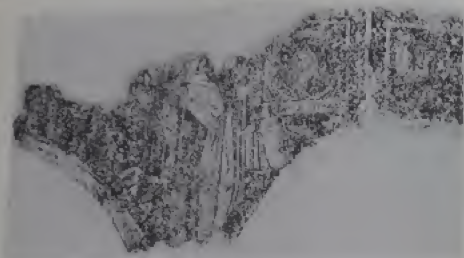


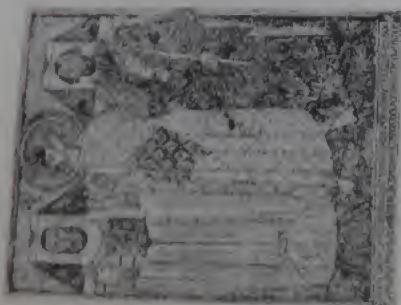
Fig. 2. — Mosaïque de l'Apollon de la Basilique de Saint-Étienne
à Autun (France) et à Rome.



1 et 2. Salonique. St-Démétrios. Deux fragments des mosaïques du collatéral gauche.



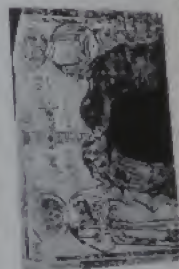
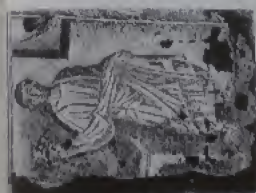
3 et 4. Salonique. St-Démétrios. Deux fragments des mosaïques du collatéral gauche.



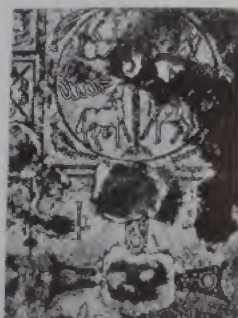
1. Salommes. Église St. Donatien. Le vase et le gisant.



2. Basse. Chapelle St. Les saints Cosme et Damien, gisant en face.



3. Basse. Chapelle St. Les saints Cosme et Damien, gisant en face.



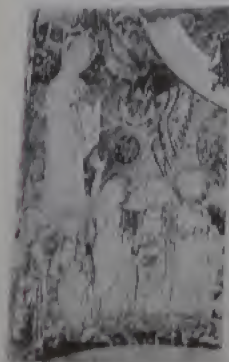
Pavement en mosaïque au-dessus de l'autel : 1 et 2) Râs Siaga près du Mont-Nebro
Grotte de la Vierge 3) El-Mounastir (Tunisie)



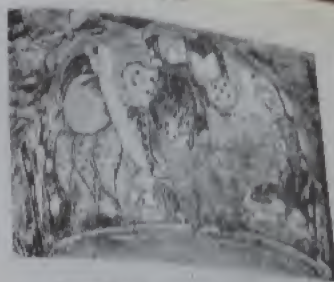
Pavement en mosaïque : 1) Râs Siaga près du Mont-Nebro 2) Grotte de la Vierge 3) El-Mounastir (Tunisie)



Ajanta. Chapelle 18. Les Vierges et le Christ. (Musée de l'École Française.)



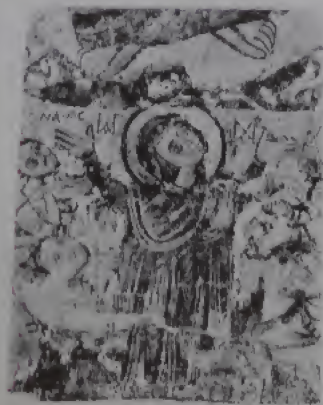
Ajanta. Chapelle 19. Deux figures de la Vierge et du Christ.



Ajanta. Chapelle 19. Deux figures de la Vierge et du Christ.



Basalt. Chapelle 10. La Vierge dans l'abside.



Basalt. Chapelle 10. La Vierge dans l'abside.



Basalt. Chapelle 10. Ezechiel et David.



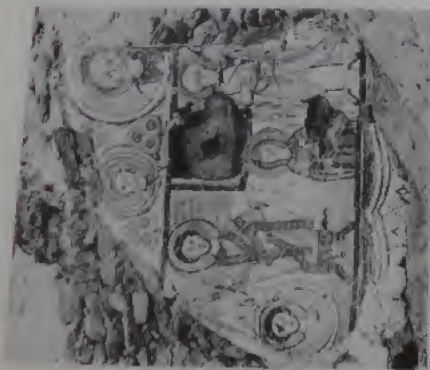
Donna. Synagogue. Ezechiel.



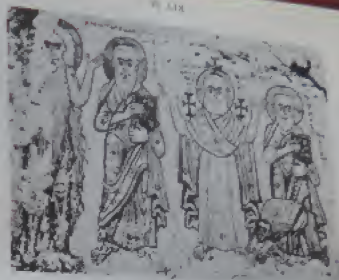
Basalt. Chapelle 10. Aloude. Ezechiel.



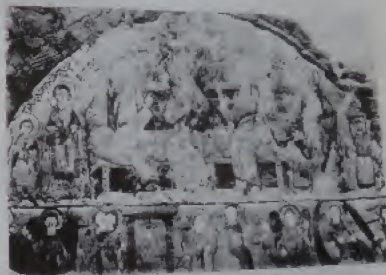
1. Une chapelle à Sargol, d'après la Photographie
de l'Institut de France



2. Une chapelle à Baint, à l'ouest de la chapelle de
Sargol



3. Sargol, d'après la Photographie de l'Institut de France



4. Baint, Chapelle de Sargol, d'après la Photographie de l'Institut de France



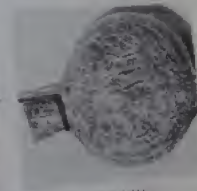
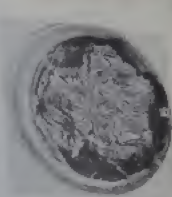
1. Icône des saints Serge et Bacchos, *manuscrit du Sinai*. Musée de Kiev



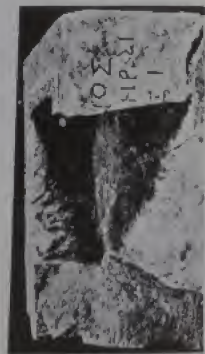
2. Sainte Face. Fresque à Spas Nereditay près de Novgorod



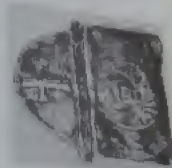
3. Martyr anonyme. Fresque à Abou-Girgeh près d'Alexandrie



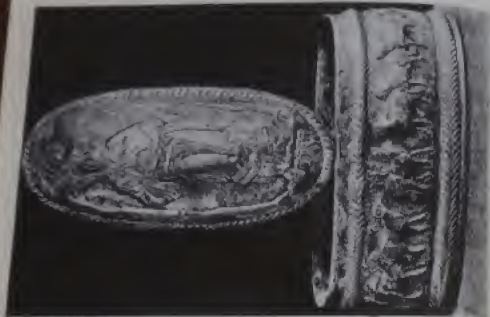
Ampoules provenant de Terre Sainte : 4 à Monza 5 à Rabbin.



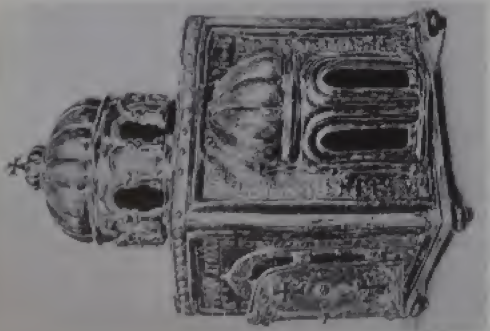
Rome. Temple d'Janus : emplacement du reliquaire. — 1. Reliquaire en bronze de l'époque romaine. — 2. Reliquaire en bronze de l'époque romaine. — 3. Reliquaire en bronze de l'époque romaine. — 4. Table funéraire trouvée à Salsola.



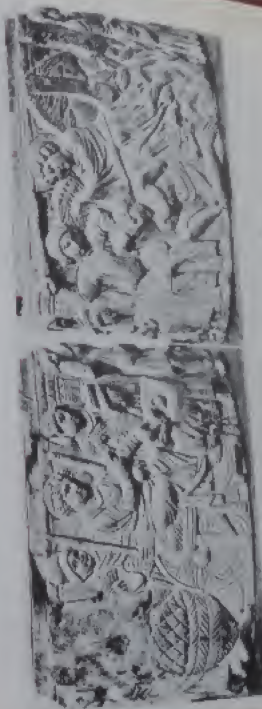
Rome. Temple d'Janus : emplacement du reliquaire. — 1. Reliquaire en bronze de l'époque romaine. — 2. Reliquaire en bronze de l'époque romaine. — 3. Reliquaire en bronze de l'époque romaine. — 4. Table funéraire trouvée à Salsola.



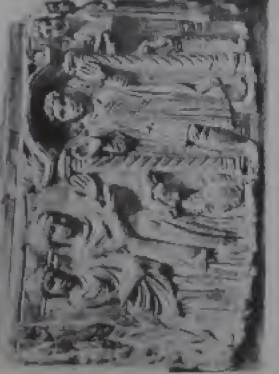
Reliquaire pour le Sacrement de l'Eucharistie au Musée de Turin



Reliquaire de la Cathédrale d'Assise

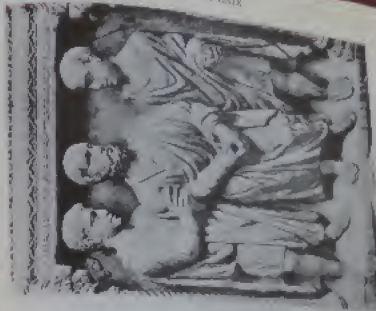


Reliquaire



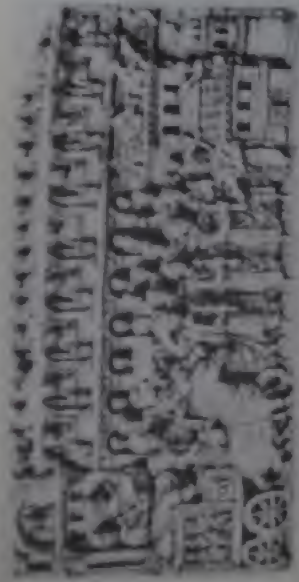
Pythée en robe au British Museum. Fables ou pièces de son saint Pierre.

Pl. LXVIII

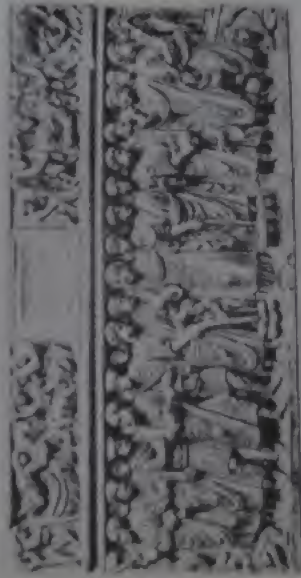


Rome, Académie Vierge. Bas-relief de la statue de la Vierge. Collection de la statue de la Vierge.

Pl. LXIX



c. Frieze of Aegina. Representation of a procession.



d. Sarcophagus of Nubia. The Thetis.



e. Sarcophagus of a woman. (Nubia). The Thetis.